MARIA ANA MUSICESCU • GRIGORE IONESCU

BISERICA DOMNEASCĂ DIN CURTEA DE ARGEŞ

D.M.A.S.I.
IV
475
3984

De ample dimensiuni, cu pictura ce o decorează exprimîndu-se într-un limbaj ale cărei nuanțate semnificații de ordin spiritual se cumpănesc și se valorifică prin numeroase reușite estetice, monumentul este gîndit din perspectiva unei misiuni și realizat pentru a comunica — atît înlăuntrul cît și în afara hotarelor — prestanța domniei, a bisericii oficiale, implicit, a țării. Privit în desfășurarea artei medievale românești, acest monument deschide seria marilor ctitorii voievodale. În asemenea mediu pătrunseseră și se statorniceau trăsături elocvente ale climatului cultural și spiritual bizantin: ctitoria nu mai era un act de pură pietate individuală sau de familie, ci devenea un simbol al puterii, al supremei ierarhii sociale, act deci eminamente suveran.

D.M.A.S.I.
DIRECȚIA MONUMENTELOR,
ANSAMBLURILOR ȘI
SITURILOR ISTORICE
BIBLIOTECA
Cota cărții: IV 475
Inventar: 3984

Comori
de artă
din România

BISERICA DOMNEASCĂ DIN CURTEA DE ARGEŞ

Desene:
GRIGORE IONESCU

Fotografii și diapozitive color:
D. MAICAN

Maria Ana Musicescu
Grigore Ionescu

D. M. I.
BIBLIOTECA
Inv. 3984
Cota

BISERICA DOMNEASCA DIN CURTEA DE ARGEŞ

Editura Meridiane
Bucureşti, 1976

D.M.A.S.I.
BIBLIOTECA
Nr. inv. 3984

Cuvînt înainte

Această carte nu are caracterul exhaustiv al unei monografii, nici larga deschidere de orizont a unui studiu de artă comparată, nici originalitatea sau seducția unui eseu estetic. Monumentul le merită din plin, dar mai înainte de orice el are nevoie ca, cercetat în perspectiva timpului și spațiului cultural și artistic din care face parte, să fie cunoscut, înțeles și apreciat la adevărata sa valoare.

Destinul istoriografic al bisericii Sf. Nicolae a alternat de la o indiferență aproape totală (sec. XIX), la un interes general și susținut (după 1923, cînd a fost publicat volumul « Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice », cu ocazia restaurării monumentului) care se reflectă și în lucrări de specialitate străine, pentru a fi, în cele din urmă, o bucată de vreme ignorat, dacă nu integral (biserica și arhitectura ei continuă să fie amintite în lucrări de specialitate), în orice caz în ceea ce privește unul din aspectele sale majore: pictura. Astăzi, mari specialiști străini o cred atît de degradată, atît de refăcută, încît o menționează amintind doar unele date iconografice. Istoriografia românească este și ea inegală ca aprecieri, unele infirmate de rezultatele recente ale cercetărilor asupra artei bizantine din secolul al XIV-lea.

Această carte încearcă, prin cîteva completări și puneri la punct în ceea ce privește iconografia și stilul, să facă dreptate monumentului, justificîndu-i dreptul de a figura în circuitul artistic al lumii medievale din sud-estul european.

Recente săpături arheologice au adus la lumină urmele complexului arhitectural din secolul al XIII-lea pe locul căruia s-a înălțat biserica Sf. Nicolae. Aceste descoperiri — tot atît de necesare pentru înțelegerea monumentului pe cît a fost de indispensabilă restaurarea pentru cunoașterea lui, cu tot ce implică ele ca apreciere a momentului politic, cultural și artistic ce precede construirea și desăvîrșirea ansamblului pe care îl studiem — au impus, ca și în 1923, o nouă punere în valoare (care se sprijină, firește, pe lucrările anterioare, cu amplificările și precizările ce le permit studiile recente de istoria artei bizantine, grecești, bulgare și sîrbești), a celei dintîi mari ctitorii voievodale de pe teritoriul țărilor române. Cu ajutorul ilustrațiilor, textul ce urmează va dovedi — nădăjduim — că venerabilul monument al primilor Basarabi, ce materializează imaginea începuturilor vieții de stat muntenești, se integrează lumii de cultură și de artă bizantină, într-o vreme cînd, după o evoluție milenară, aceasta își trăia ultima renaștere.

Mulțumim călduros pe această cale colegei Carmen Dumitrescu pentru ajutorul prețios pe care ni l-a dat în cursul cercetării și punerii la punct a ansamblului iconografic, la descifrarea și sistematizarea pe plan a scenelor. Mulțumim de asemenea prof. Braniște pentru unele utile sugestii pe care ni le-a dat în legătură cu tematica iconografică.

AUTORII

Motto: « *L'œuvre d'art qui appartient'à une époque, n'appartient pas qu'à elle* ».

ANDRÉ MALRAUX, *La tête d'obsidienne*, Paris, 1974, p. 231

INTRODUCERE

În zilele noastre, mai limpede decît la sfîrșitul celui de al doilea deceniu al veacului XX, cînd minuțioase și dificile lucrări de restaurare au redat bisericii Sf. Nicolae din Curtea de Argeș aspectul său originar [1], se vădește necesară o nouă, mai adîncită cercetare [2] a celui mai vechi edificiu de cult păstrat întreg pe teritoriul Țării Românești, ctitorie voievodală al cărei prestigiu istoric este susținut de calitatea artistică a monumentului. Problemele pe care le ridică și constatările pe care le impune nu se limitează, în perspectiva numeroaselor cunoștințe noi din domeniul artei bizantine și sud-estului european în veacul al XIV-lea — în al cărei orizont stilistic se integrează monumentul argeșean — numai la acelea de ordin istoric, cultural și estetic local, ci se împletesc, pe planuri mai complexe decît se putea bănui pe vremea cînd monumentul a fost salvat de la ruinarea iremediabilă, cu realitățile culturii și artei din sud-estul european al vremii. Într-adevăr, biserica *domnească*, înălțată în capitala statului independent al Țării Românești — atît edificiul, cît și pictura ce îl decorează, împreună cu mormintele și podoabele ce s-au aflat în ele — concentrează în tehnică, plan, structură, iconografie și coordonatele-i stilistice, mărturii care precizează atît nivelul civilizației materiale, cît și perspectiva spiritual-culturală de la curtea Basarabilor, dovedind totodată apartenența monumentului la vasta arie a lumii artei bizantine, « magistru în adevăratul sens al cuvîntului, cel mai mare din cîți fuseseră între arta clasică și arta gotică » [3].

Privit din perspectiva începuturilor artei românești, acest monument de mari proporții stă la hotarul dintre două lumi artistice: pe de o parte, aceea modestă, cu caracter *popular* [4] a veacurilor XI—XIII, oglindită în monumente ca cele de la Dinogetia-Garvăn (veacul XI), Niculițel (veacul XII), Drobeta-Turnu Severin (finalul veacului XIII — începutul celui de al XIV-lea), sau în bisericuța descoperită sub fundațiile monumentului pe care îl studiem, atribuită voievodului Seneslau [5] (probabil « înainte și după 1247 ») [6] și, pe de altă parte, arta voievodală, aristocratică (ce corespunde, la nivel local, celei metropolitane, *aulice*, din Imperiul bizantin) [7]. Bisericuța rupestră de la Corbii de Piatră (începutul veacului XIV), chiar și biserica Sîn Nicoară (pe dealul din imediata vecinătate a bisericii domnești și purtînd același hram, datînd probabil din prima jumătate a veacului XIV) fac parte și ele dintr-un grup de edificii arhaizante, răspunzînd nevoilor de cult locale, ale unei societăți care nu avea încă nici viziunea, nici obligația reprezentativului. Ele aparțin — atît ca structură, cît și ca finalitate — lumii închise a patriarhalului. Imaginea bisericii Sf. Nicolae este cu totul diferită. De ample dimensiuni, cu pictura ce o decorează exprimîndu-se într-un limbaj ale cărei nuanțate semnificații de ordin spiritual se cumpănesc și se valorifică prin numeroase (prea puțin afirmate pînă acum) reușite estetice, este gîndită din perspectiva unei misiuni și realizată pentru a comunica — atît înlăuntrul cît și în afara hotarelor — prestanța domniei, a bisericii oficiale și, implicit, a țării. Privit în desfășurarea artei medievale românești, acest monument deschide seria marilor ctitorii voievodale. În asemenea mediu pătrunseseră și se statorniceau trăsături elocvente ale climatului cultural și spiritual bizantin: ctitoria nu mai era un act de pură pietate individuală sau de familie, ci devenea un simbol al puterii, al supremei ierarhii sociale, act deci eminamente suveran. Tradiția aulică — reflectată integral în solemnitatea portretelor ctitoricești [8] —, milenară în Imperiul bizantin, preluată în Serbia și Bulgaria unde atinge apogeul în sec. XIII—XIV, își verifică o dată mai mult vitalitatea cu primul monument înălțat, în același spirit, în Țara Românească a Basarabilor. În evoluția artei sud-est europene, biserica Sf. Nicolae devine astfel atît ca finalitate, cît și ca ambianță artistică, o creație integrată problematicii spirituale și reușitelor artistice ale renașterii paleologe.

Veacul al XIV-lea a stîrnit, în ultimele decenii, interesul tot mai atent a numeroși istorici ai culturii și artei [9]. Cunoștințele asupra renașterii paleologe, cu tot ceea ce această noțiune implică, nu numai în lumea bizantină propriu-zisă, ci și în țările aflate în sfera ei de influență spirituală, culturală și artistică, s-au extins, s-au adîncit, s-au precizat. « Melancolica toamnă » [10], pe care o trăia statul bizantin în veacul ce precede cucerirea otomană, a însemnat, în domeniul artei, o admirabilă eflorescență [11]. Pesimismul unuia dintre intelectualii cei mai reprezentativi ai secolului, apreciat politician și diplomat, om de litere și îndrăgostit al antichității clasice, marele logofăt al lui Andronic al II-lea, Teodor Metohites [12], care afirma că « timpul nostru nu mai are nimic de spus », rămîne circumscris pe plan pur teoretic pentru ctitorul vestitei mănăstiri de la Chora (azi Kahrie-Djami) din Constantinopol (1315—1320), operă clasică a stilului paleolog ajuns la maturitate. [13] Prestigiul culturii și artei bizantine în această vreme este imens în întreaga Europă. D. A. Zakythinos [14] pune față în față « dezmembrarea politică și dinastică » a Bizanțului cu « apariția marilor unități » de ordin cultural. « Această antiteză, spune savantul grec, dezmembrare-unitate, această unitate în dezmembrare este unul din fenomenele cruciale și, totodată, una din problemele cele mai captivante ale așa-numitei « perioade de decadență » [15]. Unitatea cuprinde și acționează pe vaste arii de civilizație, alcătuind acel « Commonwealth bizantin » [16], cum a fost de curînd atît de expresiv calificată lumea Orientului creștin. Monumentul de la Curtea de Argeș, cu arhitectura și pictura sa, integrat unității bizantine, stă mărturie a încadrării Țării Românești, pe plan spiritual și artistic, în prestigioasa *koiné* a imperiului.

În aceeași vreme însă, legături artistice, mai vechi și ele, cu Occidentul, își afirmă prezența. Calitatea de necropolă voievodală a bisericii domnești dezvăluie acest aspect — mai puțin accentuat, e adevărat, decît cel bizantin — referitor la cultura materială a aristocrației de la curtea primilor Basarabi. Podoabele găsite în morminte [17], între care vestita pafta de aur, [18] sînt de factură apuseană. Asemenea prezențe nu rămîn, dealtfel, străine nici artei bizantine, nici celei de la sud de Dunăre (Serbiei îndeosebi, în a cărei arhitectură Apusul joacă un rol similar celui din arhitectura moldovenească din vremea lui Ștefan cel Mare), nici artei din Transilvania unde, dealtminteri, contactul cu Occidentul era direct. Îmbinarea tradiției, primită veacuri de-a rîndul din lumea bizantină (fapt care explică, în bună parte, receptarea de către o încă foarte tînără aristocrație a rafinatei arte paleologe), cu inovația primită din lumea vestică, îmbinare explicită în contextul ctitoriei de la Argeș, îi conferă acesteia și valoarea informativă a unui document de istorie a civilizației românești.

Monument cu rădăcini în lumea evoluatelor forme bizantine, semnificativ pentru începuturile vieții de stat a Țării Românești, operă de artă și mărturie culturală, biserica Sf. Nicolae (« domnească », cum i s-a spus cu dreptate în vremile mai apropiate) merită să-și afle astăzi recunoașterea nu numai a rostului inițial, dar și a valorii artistice pe care o păstrează peste veacuri.

SUMARE DATE DE ISTORIOGRAFIE

Rare și puțin semnificative mențiuni despre biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș se pot reține din istoriografia românească veche. În izvoarele istorice ea este îndeobște citată pe planul al doilea în comparație cu somptuoasa ctitorie a lui Neagoe Basarab din cel de al doilea deceniu al veacului XVI: biserica mănăstirii

Argeșului. Dintre călătorii străini care vizitează uneori orașul, adeseori biserica lui Neagoe, doar cunoscutul Paul din Alep [19] amintește în treacăt de ctitoria Basarabilor. În veacul al XVII-lea, cele două cronici principale ale Țării Românești — cea atribuită lui Radu Popescu și Letopisețul cantacuzinesc — pomenesc despre ea. Radu Popescu îi apreciază vechimea: « Ci dar Radul-vodă s-au așăzat în cătăva vréme în Cîmpul Lungu unde și mănăstire frumoasă și mare au făcut. După acéia s-au dus la Argeș, de au făcut scaunul acolo, făcînd curți domnești, și bisérică, care și pînă astăzi iaste » [20]. Letopisețul cantacuzinesc e mai generos în aprecieri: « Iar cînd au fost la cursul anilor de la Adam 6798... un voievod ce l-au chemat Radul Negrul-voievod... pogorîndu-se pre apa Dîmboviții, început-au a face țară nouao. Întîi au făcut orașul ce-i zice Cîmpul Lung. Acolo au făcut și o bisérică mare și frumoasă și înaltă. De acolo au descălecat la Argeș, și iar au făcut oraș mare și ș-au pus scaunul de domnie, făcînd curți de piiatră, și case domnești și o bisérică mare și frumoasă » [21].

Primul care acordă monumentului o mai mare atenție este Neofit Cretanul [22], fost preceptor al beizadelelor lui Constantin Mavrocordat și ridicat de acesta, la 1738, în scaunul metropolitan al Țării Românești. În jurnalul său de călătorie [23] — bogat în prețioase informații asupra monumentelor noastre medievale, cercetate cu interes și, pe cît era cu putință în acea vreme, cu competență —, el se oprește mai îndelung asupra bisericii domnești. Dar și pentru grecul Neofit (care ar fi putut recunoaște, cel puțin în aspectul exterior al bisericii, înrudirea cu numeroase edificii bizantine și grecești din patria sa), monumentul argeșean avea doar însemnătate ca loc de păstrare a moaștelor sfintei Filofteia, și nu ca monument istoric și de artă. Autorul și-a notat cu grijă scenele pictate ce ilustrau legenda hagiografică, folosindu-le pentru lucrarea sa « Viața și martirul sfintei Filofteia de la Argeș » [24]. Precum cronicarii și toți cei care văzuseră orașul Curtea de Argeș, Neofit face elogiul mănăstirii ridicată din inițiativa lui Neagoe Basarab, acea « prea frumoasă biserică ».

Ceva mai interesați de monument au fost istoricii, arheologii și amatorii de antichități de la mijlocul și din cea de a doua jumătate a veacului al XIX-lea: Alexandru Odobescu [25], Cezar Bolliac [26], Al. Pelimon [27], D. Papazoglu [28] și pictorul Trenk [29]. Totuși și pentru pionierii cercetărilor artei vechi românești, mai mult decît un monument de artă, biserica din Argeș reprezenta — ca și pentru cronicari — martorul începuturilor Țării Românești, cel mai vechi edificiu religios întreg de pe teritoriul României.

Lipsa de apreciere a valorii artistice a monumentului, chiar din partea unui om de cultură și de artă cum a fost Al. Odobescu, de pildă, este în mare măsură explicabilă nu numai prin faptul că după mai bine de un veac de pătrundere, cu intensitate crescîndă, a artei occidentale, fapt care — la nivelul vieții urbane îndeosebi — crease o soluție de continuitate față de trecut, arta medievală nu mai găsea nici un fel de înțelegere dat fiind că își pierduse cu totul interesul de actualitate. Pe de altă parte, după veacuri de existență, care își puseseră pecetea asupra ei, desfigurată prin înălțarea a două turnulețe de tablă și lemn deasupra pronaosului (1827) (ele se văd în tabloul ctitoricesc din naos, repictat în același secol al XIX-lea) și prin adăugirea, pe latura de vest, a unui pridvor urît (1875); cu paramentul ros și cîrpit; cu pictura originară acoperită de o alta, puțin artistică (în secolele XVIII—XIX); cu mormintele voievodale, cîte se mai cunoșteau, răvășite; stricată de cutremure, « singuratecă și tăcută », cum spunea N. Iorga, biserica era o clădire gata să se prăbușească, pe care numai istoria țării și cîțiva localnici nu o uitaseră.

La începutul secolului nostru se hotărîse, la propunerea arhitectului francez Lecomte du Nouÿ (restauratorul bisericii mănăstirii Argeșului), dărîmarea monumentului, pentru a fi apoi « restaurat » prin reconstruirea lui din temelii, așa cum se procedase cu alte monumente istorice și de artă (de exemplu la Tîrgoviște, la Craiova).

Călătorind pe drumul « argeșan al voievozilor », călăuzit de « amintirea epicei vremi a începutului », N. Iorga se oprea în fosta cetate de scaun, în fața « bisericii bătrîne » — ce se sprijinea « în cîrjile reparațiilor noastre » — și, cercetînd-o cu dragoste, căldură și acea nedezmințită înțelegere pentru orice martor al trecutului, o socotea demnă de a fi păstrată cu multă grijă. În 1911, cînd administrația dăduse ordin ca biserica, gata să se năruie, să fie totuși dărîmată, locuitorii orașului, strîngînd suma de 56 000 lei (enormă pentru acea vreme), se adresau Comisiunii Monumentelor Istorice, cerînd cu insistență ca biserica să fie reparată pe cheltuiala lor. Este meritul inginerului Grigore Cerchez de a se fi « încumetat » — cum spunea el însuși — să încerce salvarea monumentului. Lucrările de restaurare, începute în același an, au continuat timp de un deceniu și jumătate, iar rezultatele au fost neașteptate chiar și pentru istoricii și oamenii de artă care știuseră să prețuiască venerabilul monument așa desfigurat cum era. Astfel, datorită unei chibzuite restaurări, prima de acest fel realizată în țară, biserica domnească și-a recăpătat, atît în exterior, cît și în interior, înfățișarea-i originară, dezvăluindu-și pe deplin valoarea artistică reală: unul dintre cele mai reprezentative monumente istorice și mai armonioase monumente de artă ale țării noastre.

O. Tafrali și I. D. Ştefănescu sînt primii care au cercetat amănunțit pictura (vezi nota 2), cu implicațiile ei balcanice. Acum se punea în lumină, pentru prima oară, nu numai bogăția repertoriului iconografic, dar și însemnătatea lui pentru înțelegerea mai complexelor raporturi cu lumea artei bizantine. Era o vreme în care cercetările de iconografie comparată se aflau la începuturile lor; drumul fusese deschis de G. Millet, al cărui « opus magnum »: *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e et XV^e siècles. D'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, apărută la Paris, în 1916, a reprezentat — și, în bună parte, reprezintă și astăzi — punctul de plecare și de sprijin al oricărei cercetări în acest domeniu. Dar era totodată o vreme în care numeroase monumente balcanice nu fuseseră încă studiate; iar altele — printre care mozaicurile și frescele de la Kahrie Djami, pictura de la Sf. Apostoli din Salonic, numeroase ansambluri din Macedonia — așteptau să fie curățate și restaurate pentru a putea fi corect descifrate; altele, în fine, a căror pictură se afla ascunsă sub straturi de var sau de picturi mai noi (ca de exemplu ansamblul de la Sf. Nicolae Orphanos din Salonic), nici nu erau cunoscute. Toate acestea și, mai ales, lipsa unor lucrări de sinteză asupra picturii bizantine, explică ezitările, lacunele, neconcordanțele și unele erori de aprecieri stilistice ce se găsesc în lucrările dintre cele două războaie asupra monumentului de la Argeș.

După publicarea în 1923 a monografiei [30], prețioasă și astăzi, cu toate lipsurile ei, monumentul argeșean a intrat treptat în circuitul european al istoriografiei de artă. Ch. Diehl [31] recunoaște edificiului un « stil pur bizantin », iar picturii, « capodoperă a artei bizantine », înrudirile iconografice cu Kahrie Djami, găsind totodată « urme evidente ale influenței italiene » [32]. Acest din urmă aspect al picturii de la Argeș rămîne însă o ipoteză nefondată, reflex al unui punct de vedere asupra artei bizantine în general, astăzi cu totul depășit. Puțini ani mai tîrziu, N. Beljaev consideră biserica « incontestabil unul din monumentele cele mai remarcabile ale secolului al XIV-lea » [33]. La rîndul său, L. Bréhier [34] recunoaște caracterul bizantin atît al edificiului, cît și al ansamblului pictat. Mai recent, V. N. Lazarev [35], care se oprește mai îndelung asupra stilului picturii, îi găsește o « incontestabilă asemănare » cu pictura sîrbă de la Dečani, Lesnovo și Matejič. Trebuie însă recunoscut că asemenea trăsături comune, mai ales cele stilistice, sînt mai mult aparente, uneori pur formale, și nu depășesc limitele foarte generale ale stilului paleolog din veacul al XIV-lea. Este ceea ce recunoaște Sv. Radojčić [36], dealtminteri singurul dintre specialiștii — străini și români — care mînuiește circumstanțiat demult afirmata asemănare a picturii de la Argeș cu cîteva din marile ansambluri sîrbești și macedonene din veacul al XIV-lea.

Trecem cu vederea peste cîteva alte mențiuni, mai vechi sau recente, notații fugare care amintesc de existența monumentului. În ceea ce privește inexplicabila afirmație a lui A. Grabar [37] că « avînd în vedere starea lor actuală (a frescelor, n.n.), o analiză a stilului picturii de la Argeș ni se pare fără obiect » [38], nădăjduim că paginile consacrate în lucrarea de față acestui capitol vor putea dovedi netemeinicia unui asemenea punct de vedere.

Ultima lucrare care dedică monumentului de la Argeș, în special picturii, un larg studiu analitic ce concentrează, cu atenție critică, datele esențiale cunoscute, este datorată lui V. Vătășianu [39].

Nu demult i s-a făcut bisericii domnești un loc de o neașteptată amploare în două lucrări de natură cu totul diferită și care, ambele, năzuiesc, nu fără un oarecare lirism, să îndrepte lumini noi peste umbrele ce stăruie încă asupra trecutului monumentului [40].

În amplul său studiu asupra începuturilor culturii medievale românești (secolele X—XIV), Răzvan Theodorescu [41] trasează pentru monumentul argeșean coordonatele esențiale prin care acesta participă la ambianța culturală, spirituală, artistică a « Commonwealth-ului » bizantin din veacul al XIV-lea.

Recenta lucrare a lui Pavel Chihaia [42], studiind cu amănunțită erudiție cîteva probleme de bază ale bisericii domnești, limpezește convingător unele aspecte îndelung controversate ale acesteia.

În fine, N. Constantinescu — autorul ultimelor săpături arheologice de la Argeș, analizînd fundațiile bisericuței anterioare, pe care o datează din vremea lui Seneslau — pune și el în discuție, pe baza unor argumente neinvocate pînă acum, cîteva din problemele fundamentale ale bisericii Sf. Nicolae: funcția, ctitorii, data construirii și a pictării. El ajunge să formuleze ipoteza că « nimic nu se opune faptului de a considera toată construcția bisericii domnești ca opera aceluiași ctitor: Vladislav I » [43].

PROBLEME LEGATE DE DATAREA ŞI DESTINAŢIA MONUMENTULUI

Frumosul monument al primilor Basarabi pune, pînă în zilele noastre, probleme greu de rezolvat. Ele sînt legate, pe de o parte, de data construirii și a pictării bisericii, pe de alta, de destinația acesteia (paraclis de curte domnească, necropolă voievodală, Mitropolie a Țării Românești). Recentele săpături arheologice, care au adus prețioase date noi cu privire la monumentul anterior, ca și la cel ce face obiectul studiului de față, au permis autorului acestor săpături formularea unor noi ipoteze asupra cărora ne vom opri mai departe. Ținînd seama de ele, la rîndul nostru, fără a avea pretenția de a rezolva în mod definitiv toate aceste probleme, vom încerca, cu ajutorul cîtorva argumente (unele puse în circulație de istoriografia recentă, altele noi), să atragem atenția asupra unor aspecte care, credem, sînt în măsură să deschidă noi perspective asupra datării construcției și a picturii, asupra ctitorilor și rolului acordat de aceștia monumentului.

Istoria zidirii bisericii Sf. Nicolae se împletește cu istoria celor dintîi decenii de viață ale statului independent al Țării Românești. Perioadei de la sfîrșitul veacului al XIII-lea și începutul celui de al XIV-lea, premergătoare constituirii statului feudal, îi corespunde o activitate constructivă ale cărei roade, încă modeste, sînt cunoscute cel puțin prin resturile arheologice ale micilor biserici de la Drobeta-Turnu Severin și, mai ales, prin evocatoarea ruină a bisericii Sîn Nicoară din Curtea de Argeș, situată pe dealul de la răsărit de biserica domnească. După 1330, ca urmare a consolidării independenței Țării Românești, Biserica își capătă și ea o organizare de sine stătătoare, cu o ierarhie corespunzătoare. Acestei perioade de chibzuită rînduire a vieții politice și religioase a țării îi aparține zidirea bisericii domnești din Curtea de Argeș, fapt care a servit consolidării, atît a instituției bisericești, cît și a celei statale românești.

Descoperirea, sub fundațiile actuale, a unei alte biserici [44], de proporții mult mai mici, care fusese decorată cu pictură [45] și pe care N. Constantinescu o consideră, întemeiat, ca biserică de curte, poate ca fostul paraclis al voievodului Seneslau, pune evident problema datei cînd, distrusă sau demolată, ea a fost înlocuită cu monumentul de mari proporții, păstrat pînă în zilele noastre. Autorul recentelor săpături consideră că aceasta s-ar fi întîmplat în vremea voievodului Vladislav Vlaicu (1364—1377), monumentul fiind început și integral terminat în răstimpul acestei domnii. Este totuși greu de admis (argumentul a mai fost invocat) că un eveniment de importanța recunoașterii (în anul 1359), de către Patriarhia ecumenică, a primei Mitropolii a Ungrovlahiei, avînd în fruntea sa un ierarh grec — Iachint de Vicina — aflat, la acea vreme, de un timp în cetatea de scaun a Țării Românești, să nu fi constituit prilejul construirii unui lăcaș de cult care să corespundă noii situații ce integra oficial nu numai biserica, ci și statul independent al Țării Românești în cadrul ecumenicității bizantine. Faptul că celebrul sgrafit — singura dată certă de la care se poate porni în încercarea de datare a monumentului —, amintind moartea, în 1352, a « marelui

Basarab voievod »[46], și care, după părerea lui N. Constantinescu, nu se află pe stratul de mortar care « servea la clădirea bolovanilor și cărămizilor », ci pe un alt strat, de tencuială, care este o pojghiță suprapusă primului. . . », adică o « tencuială de finisare »[47], ar putea pune sub semnul îndoielii ipoteza mai veche că edificiul s-ar fi aflat în bună parte înălțat în vremea domniei lui Basarab I. Oricum ar fi, acest fapt nu schimbă fundamental și nici nu rezolvă problema datei construirii monumentului care a putut fi terminat în vremea lui Nicolae Alexandru și pictarea începută imediat sau mai tîrziu.

Portretele voievodale, aflate unul în nartex și celălalt în naos, pot, credem, preciza faptele. Cine este personajul, cu mîinile întinse în rugăciune, îngenuncheat la picioarele Maicii Domnului, în reprezentarea *Deisis* din luneta de deasupra ușii de intrare în naos? În locul sf. Ioan Înaintemergătorul, figurat în mod obișnuit în stînga Pantocratorului, la Argeș a fost reprezentat sf. Nicolae — patronul bisericii și al voievodului Nicolae Alexandru. Viața sfîntului este înfățișată pe pereții nartexului. Atît Maica Domnului, cît și sf. Nicolae sînt figurați făcînd gestul de intercesiune. Dacă ținem seama de faptul că în veacul al XIV-lea nartexul era adesea folosit pentru slujbele de pomenire a defuncților[48], că reprezentarea *Deisis*, pe lîngă caracterul votiv, avea uneori și semnificația unei « rugăciuni » funerare (la Argeș ea fusese așezată în cadrul *Judecății de apoi*, azi dispărută), că voievodul nu ține biserica și că este reprezentat singur (cea de a doua sa soție, doamna Clara, era catolică), credem că nu poate fi vorba decît de Nicolae Alexandru, fiul și urmașul în scaunul voievodal al lui Basarab[49] și în timpul domniei căruia biserica trebuie să fi fost cel puțin începută, dacă nu chiar terminată. Se mai poate aduce încă un argument în sprijinul ipotezei că avem a face cu o *Deisis* funerară. S-a afirmat adesea asemănarea dintre portretul de la Argeș și cel al ctitorului de la Chora din Constantinopol, marele logofăt Teodor Metohites. În afara faptului că ambii sînt îngenuncheați (ceea ce nu semnifică nimic deosebit, dat fiind că atitudinea de *proskynesis* este extrem de frecventă în toată portretistica profană la Bizanț), nu mai există vreo altă asemănare între cele două portrete. Ctitorul Chorei oferă biserica lui Isus, așezat pe tron. Simbolul este clar, incontestabil gest ctitoricesc. Tot la Chora și tot în nartex, într-o reprezentare *Deisis* (cu deosebirea față de Argeș că aici Isus este în picioare, de tipul iconografic foarte rar *Christos Chalkis*[50]), îngenuncheat la picioarele Maicii Domnului, se află reprezentat Isaac Comnenul (născut 1091—1092) a cărui bunică, Maria Ducas, fusese primul ctitor al bisericii, iar el însuși avusese un rol în vechea ctitorie, refăcută de Teodor Metohites. Portretul este așezat deasupra mormîntului lui Isaac Comnenul[51]. Asemănările iconografice între pictura de la Argeș și cea de la Kahrie Djami sînt prea multe și prea evidente pentru a nu sugera și posibilitatea unei relații directe între funcția funerară a celor două portrete. Ni se pare deci firesc a considera că personajul reprezentat în nartex, în cadrul unei *Deisis* funerare, nu poate fi altul decît Nicolae Alexandru[52].

Portretele din naos (repictate în sec. XIX) nu pot reprezenta, după părerea noastră, decît pe Vladislav Vlaicu (1364—1377), fiul și succesorul lui Nicolae Alexandru, împreună cu soția sa Ana. Atît inscripția care pomenește despre stăpînirea Vidinului[53] (Vladislav Vlaicu a cucerit acest oraș în 1369 și l-a stăpînit cîteva luni), cît și faptul că cei doi țin biserica, par să confirme mai vechea ipoteză că în vremea acestui din urmă voievod trebuie să se fi terminat pictura monumentului. Adăugăm detaliul, interesant o dată mai mult pentru strînsele relații cu Bizanțul, că în acest din urmă portret ctitoricesc, deasupra chiar a modelului bisericii (deformat de repictarea din sec. XIX), Isus este reprezentat într-un segment de cerc, binecuvîntînd pe ctitori. Deși voievodul nu poartă nimb, așa cum se obișnuia în acea vreme pentru ctitori în lumea bizantină pentru a aminti originea divină a puterii, este clar că și la Argeș a fost subliniată aceeași idee.

În concluzie, ni se pare legitim a susține părerea[54] că Nicolae Alexandru și Vladislav Vlaicu sînt ctitorii principali ai edificiului și picturii bisericii sf. Nicolae din Curtea de Argeș, chiar dacă monumentul a putut fi început în timpul vieții lui Basarab. Oricum ar fi fost, nereprezentarea acestui din urmă voievod, ținînd seamă de statutul tradițional al portretisticii votive, o asemenea lipsă este greu de înțeles. Prestigiul de care trebuie să se fi bucurat în ochii contemporanilor și urmașilor imediați întemeietorul statului independent al Țării Românești, « ctitorul de țară » — prestigiu mărturisit și de textul sgrafitului amintind desigur de recenta moarte a « marelui Basarab » (formula aceasta are și o semnificație diplomatică)[55] —, subliniază încă ciudata lipsă a portretului său.

O altă problemă, tot atît de controversată ca și data înălțării și pictării monumentului, este aceea a destinației sale. Faptul că el a fost construit pe locul și în locul unui mai vechi monument, care fusese un paraclis de curte voievodală, ar părea să indice o destinație identică. Totuși, nu numai proporțiile noului edificiu (care s-ar putea explica prin dorința ctitorilor de a-i conferi caracterul unei necropole voievodale și de familie), dar mai ales perioada în care el a fost înălțat, îi conferă o semnificație mai largă, o finalitate legată nu numai de viața de curte a Basarabilor — oricît ar fi oglindit aceasta contacte cu civilizații de nivel princiar (dovadă fiind podoabele și somptuoasa pafta, găsite în morminte) —, ci ceea ce reprezenta « țara » pentru acești voievozi care o moșteniseră și voiau să o păstreze independentă, voievozi înrudiți prin alianțe de familie cu țarii bulgari și cu kralii sîrbi și care, după dobîndirea dreptului de a avea o mitropolie recunoscută de patriarhul ecumenic și de împăratul bizantin, vor fi înțeles să-și așeze domnia la nivelul care, cu mult înainte, îl atinseseră vecinii lor din sud. A voit Nicolae Alexandru să primească pe primul mitropolit al țării într-o nouă ctitorie? Este greu de crezut că a putut fi altfel, că Iachint a putut păstori înainte de a fi existat o biserică destinată a reprezenta — în sensul oficial, aulic, al termenului — cea mai înaltă ierarhie spirituală a țării. Ni se pare a fi de necontestat faptul că biserica ce se construia în acea vreme, așa cum a fost ea gîndită de către ctitorii ei, avea să reprezinte scaunul voievodal față de țară și țara față de Imperiu, de Patriarhia ecumenică și de celelalte țări ortodoxe vecine. Un izvor istoric, demn de încredere (*Viața și traiul Sf. Nifon*, scrisă de Gavril Protul, părtaș la solemnitatea sfințirii bisericii mănăstirii Argeșului[56]), ne informează că, pentru a face loc noii sale ctitorii (aflată numai la doi kilometri depărtare de biserica domnească), Neagoe Basarab « a spart mitropolia din Argeș din temelie ». Vechiul edificiu, care se găsea « ruinat și neîntărit », pe locul actualei episcopii a Argeșului, ar fi fost deci, la începutul veacului al XVI-lea, biserica Mitropoliei Ungrovlahiei.

Să se fi construit în orașul Curtea de Argeș, în aceeași vreme, două edificii religioase, biserica Sf. Nicolae, cu funcția de paraclis de curte și necropolă voievodală, și o alta, destinată Mitropoliei, este greu de crezut. Toate datele arhitecturii și picturii bisericii domnești — dimensiuni, plan, teme iconografice — ni se par convingătoare în sensul că biserica Sf. Nicolae a avut inițial triplul rol de biserică a Mitropoliei, de paraclis de curte și de gropniță a Basarabilor.

Edificiul pe care Neagoe Basarab l-a « spart din temelie », găsindu-l « dărîmat »[57], și pe locul căruia a pus să se înalțe cea mai somptuoasă biserică ortodoxă a vremii, este ctitoria lui Vlad Dracul (1436—1442, 1443—1446), cu hramul Adormirea Maicii Domnului și sfințită în 1439. Tot Vlad Dracul este cel care a mutat sediul Mitropoliei de la biserica Sf. Nicolae în noua sa ctitorie, căreia îi conferea astfel prestigiul de care avea nevoie[58].

În iconografia picturii din altar, o temă care, deși destul de frecventă în Balcani (la Kahrie Djami, la Athos, în Serbia), nu capătă nicăieri aspectul complex de la Argeș, poate și ea, credem, să vină în sprijinul ipotezei că biserica Basarabilor a fost destinată a servi drept lăcaș Mitropoliei Țării Românești. Este vorba de fapt de reunirea a două teme: *Cortul Mărturiei (Ieșirea*, 26, 27, 28 și *Epistola lui Pavel către evrei:* 9, 1—6) și *Ofrandele reprezentanților celor 12 triburi ale Israelului*. N. Beljaev, care le-a studiat[59], pune aceste teme în legătură (pe baza mărturiilor lui Constantin Porfirogenetul)[60] cu simbolul unor ritualuri legate de protocolul imperial bizantin. Aaron și Moise, în picioare, de o parte și de alta a *Cortului*, simbolizează respectiv pe patriarhul ecumenic și pe împărat (se știe că acesta pătrundea, însoțit de patriarh, în sanctuar, unde oficia slujba). Este semnificativ faptul că, la Argeș, Moise poartă coroană. În ceea ce privește ceremonialul *Ofrandelor* în contextul *Cortului Mărturiei*, atît de somptuos reprezentat la Argeș, simbolul devine clar prin figurarea (sus, de o parte și de alta a *Cortului)* a profeților Isaia și Ieremia[61], care prefigurează victoria creștinismului, iar ceremonialul bizantin, « niciodată reprezentare goală de sens, cu caracter pur teatral », a legat aceste texte de reprezentările ofrandelor aduse bazileului de popoarele barbare supuse de Bizanț[62]. Între concluziile la care ajunge N. Beljaev, două interesează ca venind în sprijinul argumentației noastre: 1. « tema aceasta iconografică este intim legată de ciclul ideilor religioase și politice care au luat naștere și au jucat un rol în vremea dinastiei macedonene »; 2. « tema poartă totodată, în mod evident, pecetea Constantinopolului »[63]. Recent, A. Grabar confirmă, pe baza analizei ceremonialului descris de Pseudo-Codinos, că « . . .această instituție tradițională a Imperiului bizantin a continuat să funcționeze și în vremea Paleologilor »[64]. Luptele recente împotriva tătarilor, la care participau și românii (sub conducerea lui Nicolae Alexandru) pe de o parte, eforturile de înlăturare a propagandei catolice, pe de alta, sînt realități prea pregnante ale vremii pentru a nu fi sugerat ecouri — exprimate în obișnuitul limbaj simbolic medieval — directe cu acelea dintre temele iconografice care le puteau implica. « Nicolae Alexandru a manifestat o mare preocupare pentru a întări în rîndurile supușilor credința ortodoxă ca formă de rezistență a populației împotriva imixtiunii străine; problema religioasă era, în ultimă instanță, o problemă politică și ea a fost gîndită ca atare începînd chiar de Basarab. Fiul său, Nicolae Alexandru, i-a dus mai departe gîndurile și s-a preocupat să le dea o expresie cît mai impunătoare »[65]. Totodată, nu ni se pare inutil de a aminti, tot în legătură cu această reprezentare, scrisoarea patriarhului ecumenic către Nicolae Alexandru, după recunoașterea lui Iachint ca « păstor și arhiereu legiuit a toată Ungrovlahia » (1359), prin care acesta avea sarcina de a opri pe credincioși « de la toată dogma de alt fel și străină de biserica lui Hristos », recomandînd voievodului să păstreze « dogmele cele primite de toți și moștenite din părinți. . . »[66]. Și legătura indisolubilă cu Patriarhia constantinopolitană este subliniată în aceeași scrisoare: voievodul va trebui să dea « asigurare cu jurămînt și făgăduință scrisă » că « Biserica Ungrovlahiei va fi întotdeauna sub Patriarhia de Constantinopol » și că va primi de la ea « un arhiereu adevărat »[67].

Prezența în altarul de la Argeș a unei asemenea reprezentări, exprimînd totodată un simbol spiritual și unul profan, acesta din urmă evocînd rolul domniei ca protector al bisericii și ca apărător al creștinătății, ni se pare un argument concludent în favoarea ipotezei că biserica Sf. Nicolae a fost primul lăcaș al Mitropoliei Ungrovlahiei. Tot astfel, prezența în nartex a soboarelor ecumenice, « această proclamație cu rezonanță juridică a credinței oficiale »[68], figurate de obicei în bisericile-catedrale[69], vine, o dată mai mult, în sprijinul aceleiași ipoteze.

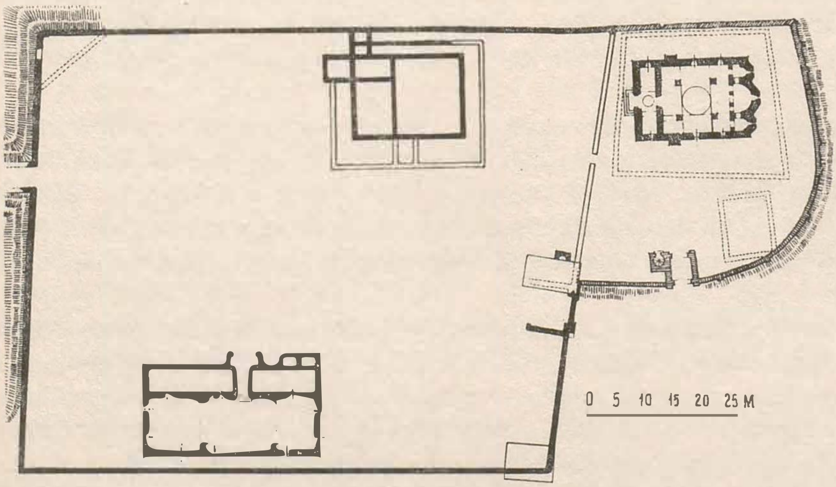
S-ar putea ridica întrebarea cine a fost inspiratorul, dacă nu a întregului ansamblu pictat (caracteristic în acea vreme marilor monumente bizantine și sud-slave), măcar a celor cîteva teme ieșite din comun și a căror semnificație este direct legată de contextul politic și religios al Țării Românești din vremea domniei lui Nicolae Alexandru și Vladislav Vlaicu? Este foarte probabil ca Iachint, care venea din Bizanț și își exercitase funcția de înalt prelat într-o ambianță de permanente tulburări pricinuite de dușmanii ortodoxiei și care se afla de cîtăva vreme în capitala Țării Românești (1350?), a putut sugera acele teme iconografice care exprimau, în limbajul simbolic al vremii, pentru privilegiații care nu puteau să nu-l înțeleagă, tocmai aceste realități. Deși nici o dovadă materială nu poate fi invocată în sprijinul unor legături cu ambianța de cultură greco-slavă din centrele mănăstirești bulgare de la Parorea și Kilifarevo, cu centrul de intensă cultură și artă de la Tîrnovo, sau chiar cu mănăstirile athonite înainte de domnia lui Vladislav Vlaicu[70] și de venirea lui Nicodim (cca. 1371), este totuși foarte probabil că, pe de o parte, recunoașterea lui Iachint consfințește o stare existentă[71] și, pe de alta, că Nicodim, ctitorul Voditei și Tismanei, întemeietorul vieții mănăstirești în Țara Românească, « bărbat cinstit și sfînt, tare în cărți, și mai tare în judecată și răspunsuri. . .»[72], « nu a venit pe un loc gol »[73]. « Eforturile sale. . . urmau în fapt celor ale unor obscuri monahi ce continuau, poate, la rîndu-le, o tradiție ce coboară în urmă, în secolele XII—XIII. . . »[74]

În această calitate oficială, de biserică a mitropoliei, monumentul — mai important decît tot ce se construise pînă atunci pe aceste meleaguri — face dovada că începuturile vieții de stat a Țării Românești sînt departe de a fi avut aspectul modest despre care s-a vorbit atît de mult odinioară. Mărturia că nivelul vieții de curte, reflectînd aspirațiile tînărului stat, trebuie să fi fost de natură a pune domnia și țara în raport de egalitate cu statele mai vechi din sudul Dunării, stă nu numai acest nobil monument, cu pictura sa de elevată semnificație spirituală și de frumoasă reușită artistică, ci și podoabele găsite în morminte, lespezile funerare ce le acopereau și tot ceea ce astăzi putem lega, și datorită acestui monument, de viața economică, spirituală și culturală a Țării Românești din veacul al XIV-lea[75].

Văzută din această perspectivă și în comparație cu edificiile anterioare, mult mai modeste, biserica domnească apare ca monumentul de început al unei etape noi atît în viața statului, cît și în arhitectura și pictura Ţării Românești. Echilibrul desăvîrșit, proporțiile ponderate și armonioase, monumentalitatea edificiului, corespund forței în plină ascensiune a domniei, exprimată cu mijloace verificate și îmbogățite de îndelungata tradiție a meșterilor constructori și pictori din lumea bizantină.

ARHITECTURA

Biserica Sf. Nicolae și resturile curții domnești de pe Argeș sînt situate în centrul orașului, pe stînga drumului ce duce către vestita ctitorie a lui Neagoe Basarab — mănăstirea Argeșului — și, mai departe, spre munte, către cetatea Poienari, în apropierea căreia se ridică azi Hidrocentrala de pe Argeș.



1. Curtea domnească de la Argeș. Plan general.

Înconjurată de ziduri joase, în parte refăcută pe vechile fundații, clădirile care formau ansamblul curții domnești sînt astăzi ruinate pînă în temelii. Biserica, singurul edificiu păstrat întreg din vechime, era situată în afara curții propriu-zise, de care o despărțea un zid ale cărui fundații se mai văd și astăzi. O poartă tăiată în acest zid punea curtea în comunicație directă cu ograda bisericii. Zidul curb, ce mărginește această ogradă spre stradă, și clopotnița pe sub bolta căreia se intră azi în incintă, sînt încă mai noi, datînd, după toate probabilitățile, din veacurile al XVIII-lea și al XIX-lea. Intrarea în vechea incintă a curții domnești se făcea pe sub o poartă întărită, ce se găsea pe latura dinspre răsărit, la stînga clopotniței actuale. Pe o parte din temeliile acestei porți se ridică acum căsuța pitorească, în stil specific muscelean, care a fost a îngrijitorului monumentelor orașului și în care se păstrau și unele obiecte de artă și fragmente de ceramică găsite în preajma curții.

În cadrul vechii incinte, relativ mică (103×79 m), dincolo de zidurile căreia se deschide o minunată priveliște asupra văii Argeșului, se găseau două case: una așezată pe marginea laturii dinspre miazănoapte, iar alta, în lungul zidului dinspre miazăzi.

Judecînd după locul pe care-l ocupă în cadrul curții, casa dinspre nord — a cărei fațadă principală, precedată de o largă prispă, era îndreptată spre soarele amiezii — constituia, poate, locuința voievodului. Modestă, de formă dreptunghiulară (în exterior măsoară 27×23 m), această casă, din care se mai păstrează doar pivnițele și zidurile de fundație ale prispei — care, largă spre fațada principală, se îngusta și înconjura și celelalte laturi — cuprindea un parter înălțat cu cîteva încăperi și dependințe.

Cea de a doua casă, de pe latura opusă, nu era cu mult mai mare — 31,50×21 m. Nici din ea nu se mai păstrează decît pivnița: o încăpere dreptunghiulară foarte lungă, împărțită în trei compartimente prin intermediul a două largi arcade care întăreau, după toate aparențele, o boltă semicilindrică. Fațada principală era și aici precedată de o prispă largă, cu un foișor la mijloc. Sub foișor se găsea gîrliciul de acces la pivniță. La catul de sus, care cuprindea locuința, se ajungea pe o scară exterioară dreaptă ce ducea, pe lîngă zidul prispei, în foișor. Casa a putut avea patru-cinci încăperi.

Ambele locuințe aparțineau, în esență — transpuse bineînțeles la o scară corespunzătoare — unor tipuri de case țărănești devenite tradiționale. Formele celei dintîi, de pe latura de miazănoapte, le găsim în arhitectura casei populare muscelene, a cărei prispă și întregul cat cu locuința sînt ridicate pe un soclu înalt de zidărie. Trăsăturile celeilalte sînt caracteristice mai tuturor caselor țărănești din regiunile deluroase ale țării.

Cărei vremi și cărui voievod se datorează întemeierea curții domnești de la Argeș nu putem ști cu siguranță. Cei mai mulți istorici admit că ctitorul sau ctitorii bisericii Sf. Nicolae, destinată a fi capelă și gropniță domnească, ar fi și întemeietorii curții.

Totuși, din cercetarea atentă a vestigiilor acesteia, din rezultatele săpăturilor arheologice făcute cu prilejul restaurării bisericii în 1920 de către Comisiunea Monumentelor Istorice[76] și între 1967—1970 de către Institutul de arheologie al Academiei de Științe Sociale și Politice[77], ca și din analiza arhitecturii monumentului se poate constata că au existat cel puțin două etape distincte între construcțiile din cadrul curții domnești și zidirea bisericii Sf. Nicolae, al cărui început este încă controversat.

Centru al unui voievodat care cuprindea o bună parte din ceea ce fusese, către 1233, Țara Loviștei — Terra Leysthae —, orașul Curtea de Argeș a fost, după toate probabilitățile, reședința stabilă a voievozilor Seneslau și Tihomir, care stăpîniseră în a doua jumătate a veacului al XIII-lea peste ținuturile din stînga Oltului. Reședință a înaintașilor, orașul a putut deveni în mod firesc Cetatea de scaun a fiului lui Tihomir, Basarab I, sub a cărui domnie a fost desăvîrșit procesul de constituire a Țării Românești, a cărei consfințire ca stat feudal independent i-a fost asigurată prin bătălia de la « Posada », din 1330. Prin acest oraș-reședință au trebuit să treacă, în acel an 1330, oștile maghiare ale lui Carol Robert, intrate în țară pe la Drobeta-Turnu Severin și pornite vijelios către *Castrum Argis* — mica cetate numită mai tîrziu Poienari, situată la 30 km spre nord de Curtea de Argeș — loc de refugiu și de rezistență a lui Basarab I.

Dacă data zidirii bisericii domnești este cu mult posterioară anului 1330, curtea voievodală de care este legată — în cadrul căreia a trebuit să se găsească desigur și o capelă — aparține însă veacului al XIII-lea. După executarea, începută încă din 1911, a înțeleptelor lucrări de restaurare a bisericii de către inginerul Grigore Cerchez, o echipă de cercetători, folosind o metodă de lucru nu întru totul științifică, a întreprins și o serie de săpături arheologice. În cursul săpăturilor făcute în anul 1920, au fost găsite sub pardoseala actualei biserici resturi importante de zidărie cărora Virgil Drăghiceanu, pe atunci secretarul Comisiunii Monumentelor Istorice, le-a atribuit un rost constructiv în legătură cu noua clădire, rost pe care, oricum, nu l-au putut avea. În realitate, era vorba de fundațiile unei clădiri mai vechi — o capelă — ce fusese ridicată pe locul actualei biserici. Aurelian Sacerdoțeanu, care a făcut cel dintîi această presupunere, a căutat să dovedească preexistența pe acest loc a unui lăcaș, autorul sprijinindu-se nu atît pe resturile arheologice descoperite în interior — pe care probabil nici nu le-a putut cerceta —, cît mai cu seamă pe temeliile, vizibile și azi în jurul bisericii actuale, ale unui zid ce nu-și găsește nici un rost afară de acela de a fi fost construit ca să împrejmuiască biserica anterioară, cu mult mai mică decît cea care i-a luat locul. Același autor a schițat chiar și un plan pentru această mai veche bisericuță, trasîndu-l în concordanță, pe de o parte, cu mormîntul cel mai important aflat sub pardoseală, iar pe de altă parte, cu propria teză[78]. Că o bisericuță anterioară se găsise pe acel loc, ne-a mai putut-o dovedi și un alt fapt cunoscut de cei ce întreprinseseră lucrările de cercetare în 1920, dar neluat în seamă: făcîndu-se săpături în jurul bisericii (cînd au fost descoperite și temeliile zidului de incintă mai sus amintit), s-au găsit în colțul dinspre nord al pronaosului două morminte goale, peste care trec fundațiile zidului fațadei, tăindu-le în două, ceea ce dovedește că ele existau înainte de construirea actualei biserici. Osemintele din ele au fost probabil strînse de constructorii bisericii și puse în vreo groapă nouă (o lădiță cu oseminte ce n-au putut fi identificate s-a găsit chiar sub pardoseala bisericii, între mormîntul presupus a fi al lui Radu I și stîlpul dinspre altar). După un obicei vechi, păstrat pe alocuri pînă azi, românii își îngropau morții în curțile bisericilor. Prezența acestor morminte, și a altora, în jurul construcției pe locul căreia avea să se zidească biserica nouă, este un indiciu prețios, în plus, că incinta mărginită de temeliile amintite mai sus era curtea unei biserici anterioare [79]. Ipotezele emise în legătură cu existența unei capele anterioare care s-a aflat pe locul acestei biserici au fost ulterior confirmate [80]. Numai că planul dedus de arhitecții Direcției Monumentelor Istorice (G. Sion și Ștefan Balș), pe baza ultimelor cercetări făcute sub pardoseala bisericii, are o formă cu totul diferită de cea presupusă de Aurelian Sacerdoțeanu.

Cînd și cărui fapt se vor fi datorat părăsirea bisericuței dintîi și ruinarea caselor voievodale, nu știm. Este însă foarte probabil că pricina a fost războiul din 1330.

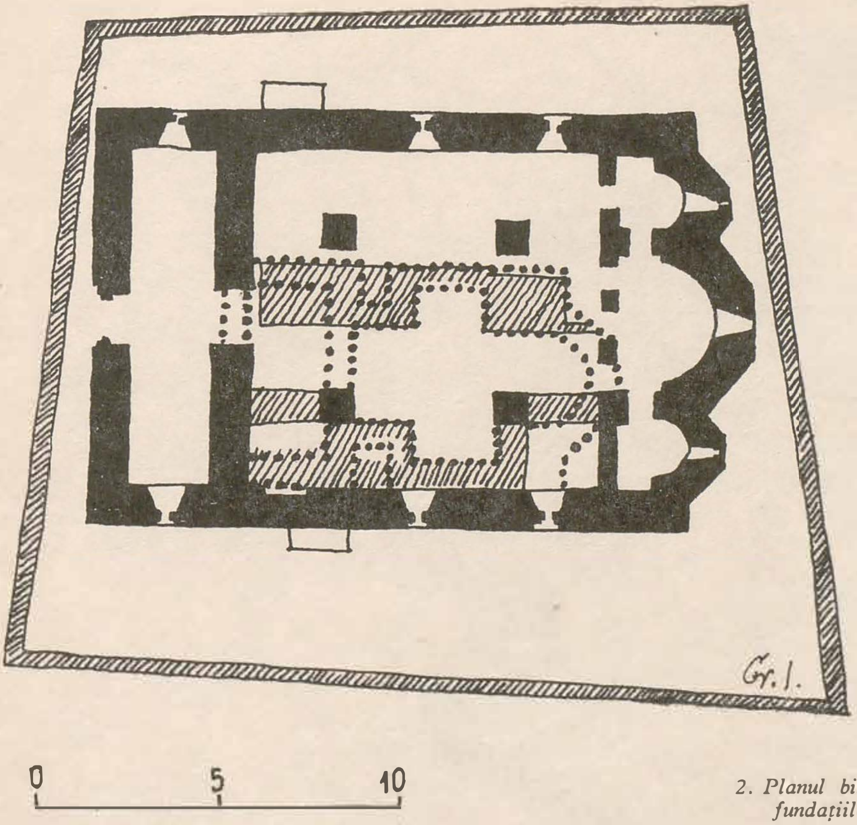
Cronica pictată (de la Viena) a Țării Ungurești, în care sînt povestite pe larg luptele din 1330, în urma cărora voievodul român avea să-și cîștige neatîrnarea față de regatul feudal maghiar, nu pomenește nimic despre vreo asediere sau distrugere a Argeșului. E lesne de închipuit însă că, după retragerea românilor către munte și în urma trecerii oștilor maghiare prin Argeș, localitatea și curtea voievodală să fi suferit multe stricăciuni. Fapt e că, după 1330, se constată prezența statornică a lui Basarab I la Cîmpulung, la curtea de lîngă mănăstirea *Negru-Vodă*, alături de biserica în care el și urmașul său Nicolae Alexandru aveau să fie înhumați.

Curtea de Argeș n-a fost însă definitiv părăsită. Curînd după întîmplările care au prilejuit stabilirea lui Basarab I la Cîmpulung, fiul său, Nicolae Alexandru, a purces la refacerea fostei curți voievodale de la Argeș și a continuat sau început zidirea noii biserici. Lucrările s-au desfășurat într-un ritm lent, astfel încît desăvîrșirea lor s-a datorat fiului și urmașului la tron al lui Nicolae Alexandru, Vladislav Vlaicu (1364—1377). Restaurînd și casele vecine, acesta mută scaunul domniei la Argeș. Un document al său datat 1369 este datat din acest oraș pe care îl numește *nostra residentia*.

După mutarea scaunului domnesc de la Argeș la Tîrgoviște — mutare ce a devenit definitivă, probabil [81], abia în vremea voievodului Alexandru Aldea (1431—1436) —, curtea domnească de la Argeș a fost părăsită. Casele domnești, nelocuite și neîngrijite, s-au ruinat desigur cu încetul. În vremea lui Neagoe Basarab (1512—1521), cînd orașul a fost rechemat la o nouă viață datorită zidirii, din voința acestui voievod, a vestitei mănăstiri a Argeșului (ridicată pe locul fostei mitropolii, ctitoria din 1439 a lui Vlad Dracul), locuințele domnești din incinta fostei curți au fost restaurate și, în bună parte, chiar refăcute. Fragmentele unor ancadramente de piatră cioplite într-un rudimentar stil gotico-renaștere de proveniență transilvăneană, găsite printre dărîmăturile locuințelor, atestă această refacere [82].

Concepută ca edificiu de cult și gropniță domnească — devenită apoi, pînă prin 1443, și sediu al Mitropoliei — noua biserică a curții voievodale trebuia să fie o construcție monumentală și să întrunească acele calități artistice și tehnice în măsură să satisfacă dorința de afirmare a unei domnii independente, ca aceea de după 1330, a lui Basarab I. Dar față de tradițiile constructive și de stadiul de dezvoltare a arhitecturii pe teritoriul Țării Românești, meșterii locali cu greu ar fi putut concepe și realiza un astfel de monument. De aceea, ctitorul trebuie să fi chemat la Argeș o echipă de meșteri din ținuturile de veche artă bizantină, probabil din preajma Constantinopolului, cărora le-a cerut să zidească o biserică reprezentativă, potrivită cu noua situație înfloritoare a țării.

Noua clădire, cunoscută mai tîrziu sub numele de *biserica domnească*, a fost începută, poate, chiar în ultimii ani de domnie ai lui Basarab I. În afară de tipul structural căreia aparține, de arhitectura și de pictura ce o decorează (înrudite îndeaproape cu ceea ce se făcea în domeniul artei religioase în cursul veacului al XIV-lea în lumea bizantină), o inscripție slavonă (descoperită în 1920, cu prilejul restaurării picturii, sub tencuiala de jos a peretelui dinspre miazănoapte al naosului, scrisă cu un cui pe o preparație de



2. Planul bisericii domnești cu indicarea fundațiilor bisericii anterioare.

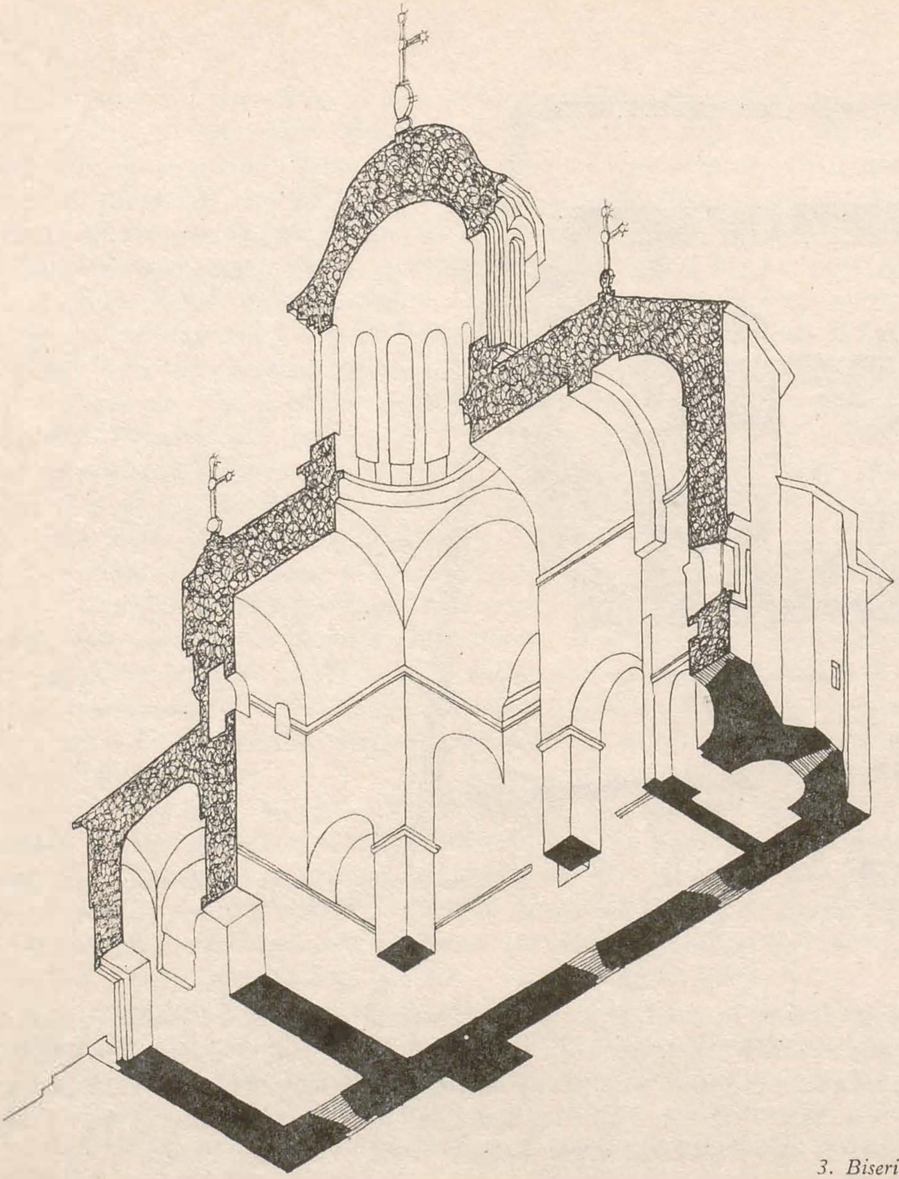
mortar între două asize de piatră, oferă în privința datării construcției un prețios termen *ante quem*. Inscripția aceasta are în traducere următorul cuprins: « În anul 6860 (1351 sau 1352) la Cîmpulung a murit marele Basarab voievod ». Din textul acestei inscripții se poate trage concluzia că în anul 1352 biserica era în construcție[83]. Lucrările au durat însă tot timpul domniei lui Nicolae Alexandru (1352—1364), biserica fiind terminată și împodobită cu pictură în vremea fiului acestuia, Vladislav Vlaicu.

Biserica domnească este un monument de linii pure, după modelul clasic al bisericii de tip « cruce greacă înscrisă », creația meșterilor arhitecturii bizantine în vremea Comnenilor. Față de celelalte edificii bizantine cu care se înrudește, ctitoria Basarabilor de la Curtea de Argeș e de dimensiuni mari: dreptunghiul în care se înscrie conturul exterior al planului său are 14,55 × 23,50 m, iar înălțimea, măsurată la vîrful acoperișului turlei, atinge 23,00 m. Volumul interior, bine echilibrat, cuprinde trei încăperi distincte: un pronaos îngust (2,80 m), un naos spațios (11,80 × 12,40 m) și altarul compus dintr-o absidă mare centrală, încadrată cu două absidiole: proscomidia și diaconiconul.

Pronaosul este acoperit cu o boltă semicilindrică lungă, întreruptă la mijloc, în dreptul intrării, de o cupolă elipsoidală. Deasupra, între acoperișul pronaosului, a cărui pantă era mai repede decît cea actuală, și extradosul bolții a existat la început o ascunzătoare joasă. Scara, lată de 60 cm și înaltă de cca 1,70 m — care ducea la această ascunzătoare — era săpată în grosimea zidului dintre pronaos și naos — și prima ei treaptă (la care se ajungea cu ajutorul unei scări de lemn mobilă) se afla la o înălțime de 3 m deasupra pardoselii naosului.

Naosul, încăperea principală și cea mai caracteristică a bisericii, cuprinde în mijloc patru stîlpi, dispuși în plan pe o formă pătrată. Prin intermediul acestora, interiorul este împărțit în trei compartimente lungi, trei nave: una mediană, largă, și două laterale, mai înguste, prelungite fiecare spre răsărit cu cîte o absidă.

B. M. A. S. I.



3. *Biserica domnească. Perspectivă interioară.*

Din cauza felului de boltire însă, împărțirea aceasta în nave lungi scapă ochiului, naosul căpătînd o structură aparte: *în cruce greacă înscrisă.* Denumirea se explică cu ușurință dacă facem o tăietură orizontală deasupra celor patru stîlpi centrali și proiectăm apoi în plan bolțile încăperii, așa cum le-am vedea privindu-le de jos în sus: se capătă în acest fel, în plan, forma unei cruci cu brațele egale (cruce greacă), înscrisă în pătratul determinat de cele patru ziduri, care mărginesc încăperea. În spațiu, crucea există aievea, brațele ei fiind determinate de cele patru bolți semicilindrice, înălțate deasupra stîlpilor centrali și îndreptate către zidurile mărginașe, fiecare spre una din direcțiile celor patru puncte cardinale. În locurile rămase libere, la colțuri, între brațele crucii și pătratul planului, se formează patru despărțituri dreptunghiulare, mult mai joase decît semicilindrii centrali, care sînt acoperite cu bolți tot semicilindrice, dispuse paralel cu axa principală a edificiului. Urmărind de aproape structura interioară, constatăm că acoperișurile acestor părți din clădire, continuate spre răsărit peste absidiole, iar spre apus unite cu învelitoarea pronaosului, rămîn mai jos decît bolțile semicilindrice ale părții centrale, punînd astfel în evidență și în valoare totodată, atît structura cruciformă, deosebit de expresivă a naosului, cît și elementul de încoronare, dominant, al întregii compoziții arhitecturale: turla ridicată, în mijloc, pe o bază prismatică scundă.

Reprezentant caracteristic al tipului de plan în *cruce greacă înscrisă* de origine constantinopolitană, biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș prezintă multe trăsături particulare printre care notăm, în primul rînd, monumentalitatea surprinzătoare a încăperii naosului, obținută prin combinații simple de suprafețe netede și, îndeosebi, prin succesiunea, bine pusă în evidență, a arcadelor și a bolților care formează eșafodajul de susținere a masivei, dar totuși elegantei turle ridicată la intersecția brațelor crucii. Alături și în legătură cu această principală însușire, se remarcă adaptarea, făcută cu multă artă și tot atîta simplitate, a formelor arhitecturii exterioare la structura interioară a edificiului, precum și tratarea simplă dar armonioasă a fațadelor care, cu excepția cornișelor, formate din șiruri suprapuse de cărămizi dispuse ca zimții de ferăstrău, nu prezintă nici un relief sau podoabă. Plastica decorativă a fațadelor se reduce la o alternanță ritmată de materiale colorate: fîșii de piatră cenușie, brută sau de carieră puțin cioplită, benzi de cîte trei șiruri de cărămizi aparente de culoare roșie și rosturi late de mortar cenușiu-gălbui.

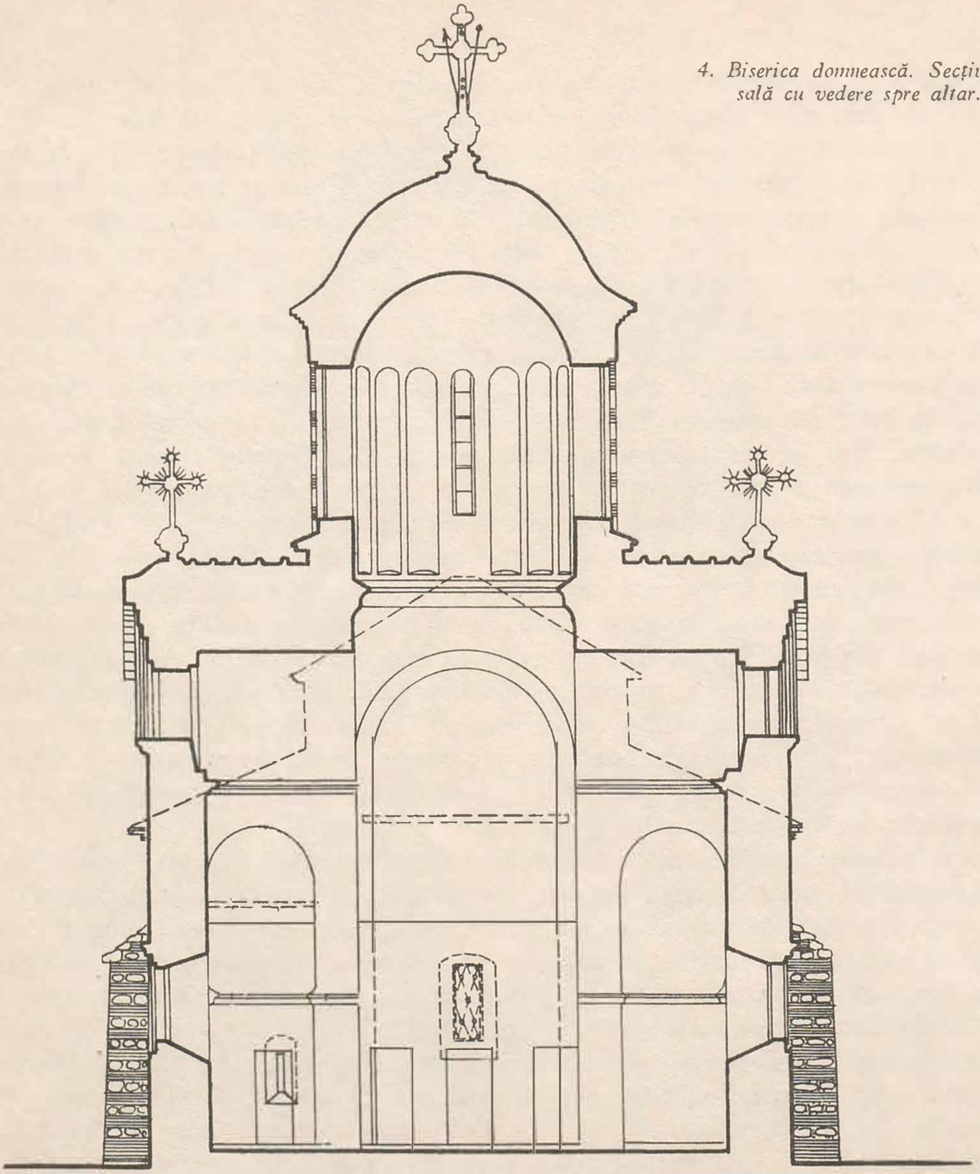
În decursul existenței sale de peste șase secole, biserica domnească a suferit unele transformări și adăugiri. Cu prilejul înțeleptei restaurări, executată de inginerul Grigore Cerchez între 1911—1920, au fost înlăturate toate adăugirile supărătoare, păstrîndu-se însă acelea care aveau o valoare prin ele însele și nu aduceau vreun prejudiciu plasticii monumentale sau decorative a monumentului originar. Au fost păstrate astfel chenarele ferestrelor, executate din piatră, împodobite cu sculpturi, montate către 1750. Au fost păstrați, de asemenea, mai mult din motive de statică, pentru consolidarea edificiului, cele două contraforturi construite în 1850: unul pe peretele dinspre miazăzi, în dreptul unei uși prin care se pătrundea direct din curte în naos, astupată cu acest prilej, altul, așezat simetric, pe peretele dinspre miazănoapte. În sfîrșit, în starea bună pe care i-o dăduse o refacere din 1850, a fost lăsată intrarea principală, cu o ușă nouă de fier și o ramă de piatră, confecționată dintr-o veche lespede de mormînt.

Privită în cadrul istoriei ei și în comparație cu edificiile de același tip anterioare, mai modeste — cu excepția Pantocratorului din Constantinopol sau a Sfinților Apostoli din Salonic —, biserica domnească rămîne, ca monument de arhitectură, exemplarul cel mai valoros ridicat în epoca feudală pe pămîntul Țării Românești. Echilibrul desăvîrșit al volumelor, proporțiile ponderate și armonioase, monumentalitatea edificiului, precum și simplitatea plasticii sale decorative, sînt tot atîtea trăsături caracteristice, pozitive, exprimate viguros, cu mijloace verificate și îmbogățite de îndelungata tradiție și experiență a meșterilor constructori ai lumii bizantine, trăsături care corespund în același timp și forței în plină ascensiune a domniei Țării Românești.

Alături de omonima sa mai veche, cu nume popular, Sîn Nicoară, care aparține unui tip structural cu totul diferit, biserica domnească Sf. Nicolae a jucat un rol important în dezvoltarea ulterioară a arhitecturii din Țara Românească. Atenția meșterilor constructori a fost atrasă de aceste două monumente încă din veacul al XV-lea, dar și mai mult ulterior, datorită în bună parte faimei de care s-a bucurat — atrăgînd mulți vizitatori în fosta cetate de scaun — mănăstirea Argeșului, ctitoria lui Neagoe Basarab, ea însăși luată adesea ca model.

Într-adevăr, aruncînd o privire de ansamblu asupra întregii arhitecturi religioase dezvoltată în cursul veacurilor XV—XVIII pe teritoriul Țării Românești, putem distinge, după tipul structural și plastica monumentală globală, șase categorii de monumente, din care trei își găsesc prototipurile la Argeș, respectiv cele trei mai vechi monumente ale orașului: Sîn Nicoară, biserica domnească Sf. Nicolae și biserica mănăstirii Argeșului. Spre deosebire de interpretările adesea mai libere din punct de vedere funcțional și plastic global al prototipurilor înfățișate de Sîn Nicoară și de biserica mănăstirii Argeșului, prin natura specifică a însăși structurii care le caracterizează, bisericile aparținînd tipului structural în cruce greacă înscrisă sînt, în schimb, mult mai apropiate de modelul furnizat de biserica Sf. Nicolae.

Așa precum se știe, tipul acesta structural a fost, în lumea constructorilor bizantini, rezultatul unei evoluții migăloase. Drumul parcurs pentru găsirea acestei noi formule poate fi urmărit plecînd de la celebra bazilică cu cupolă Sf. Sofia din Constantinopol și urmărind transformările treptate ce pot fi sesizate, între altele, la Sf. Irina din Constantinopol (an. 532), la Sf. Sofia din Salonic (sec. VII), la Guldjami și Hodja Mus-



4. Biserica domnească. Secțiune transversală cu vedere spre altar.

tafa-djami din Constantinopol (sec. IX), pentru a-l găsi perfect constituit în secolul al X-lea, tot la Constantinopol, la Budrum-djami, de unde avea apoi să se răspîndească în toată Peninsula Balcanică (în Grecia, Macedonia și Serbia) și în Țara Românească. Tipul acesta de biserică în cruce greacă înscrisă a fost îndeobște folosit pentru clădiri reprezentative, chiar dacă în unele cazuri — ca la Panaghia Gorgopicos, vechea mitropolie din Atena, de pildă — dimensiunile ce i-au fost date sînt mici.

În Țara Românească îl semnalăm, ca rezultat al interpretării modelului argeșean, la Tîrgoviște, în vechea Mitropolie (sec. XV), dărîmată la sfîrșitul veacului al XIX-lea din neînțelegerea restauratorului arhitect Lecomte du Nouÿ; la Craiova, în biserica ctitorie a Craioveștilor, Sf. Dumitru (sec. XV), care a avut și ea aceeași soartă ca Mitropolia de la Tîrgoviște în urma intervenției aceluiași arhitect restaurator; din nou la Tîrgoviște, în ctitoria lui Petru Cercel (1583—1585) și, în sfîrșit, în două interpretări aparte: la Snagov (cca. 1519), în ctitoria lui Neagoe Basarab, și la București, în vestita biserică a lui Nicolae Mavrocordat de la mănăstirea Văcărești (cca. 1720).

PICTURA

Greșit apreciată cum este în ultimul timp de istoriografia străină, umbrită de scepticismul unei cunoașteri aproximative, nedreptate deopotrivă științifică și artistică, pictura de la Argeș, semnificativă și expresivă pentru vremea căreia aparține, își păstrează calitățile — ca și valoarea intrinsecă — în actualitate. Restaurările succesive (sec. XVIII, XIX, XX), deși numeroase, nu sînt decît regretabile, fără a fi esențiale; desfășurarea iconografică a rămas, cu puține excepții, perfect lizibilă, tot astfel și termenii stilistici.

Pictura bisericii domnești nu este nici o copie *provincială* a celei de la Chora, nu stă nici în umbra impunătoarelor ctitorii sîrbești din veacul al XIV-lea. Dealtfel, epitetul de *provincială* cu care este adesea calificată nu-i poate preciza locul în contextul picturii contemporane din Balcani.

Provincia bizantină (în care, în această vreme, se cuprind — din punct de vedere al artei în orice caz — și țările sud-slave) comportă — cu toată unitatea ei de atîtea ori verificată — numeroase nuanțe diversificatoare, accente proprii (fie ele regionale, zonale sau individuale), creații a căror prestanță sau originalitate artistică singularizează unul sau altul din monumentele aparținînd totuși aceluiași stil paleolog. Pe lîngă semnificația națională a monumentului — cu tot ce implică el și pictura sa pentru înțelegerea începutului vieții de stat a Țării Românești —, pictura de la biserica Sf. Nicolae, iconografia și stilul ei, parcurg, alături de numeroasele ansambluri din Grecia, din Bulgaria, din Serbia, același drum, al unei Weltanschauung comune, a unui nivel spiritual de egală intensitate, a unei concepții stilistice similare adecvate acestora. Pe scara timpului, ansamblul de la Argeș se situează într-o etapă în care marile experimente inovatoare în domeniul picturii bizantine se încheiaseră și își dăduseră roadele; formele stilului paleolog se orchestraseră atît în structurile fundamentale, cît și în diferitele lor variante. Între ansamblul de la Chora și cel de la Argeș a trecut aproape o jumătate de veac de intensă creație artistică, ale cărei rezonanțe aveau să pătrundă — vast și prestigios ecou — pînă departe în arta postbizantină. Pictura bisericii domnești aparține deci unei etape artistice în plină vigoare a maturității. Dar ansamblul de la Argeș nu se află nici pe culmile inimitabile ale *clasicismului* constantinopolitan, nu atinge nici nivelele care, deși inegale, rămîn de o tulburătoare seducție în egală măsură intelectuală și estetică, ale *școlii morave* care, cu pictura de la Kalenić (cca. 1413) și Manasija (Resava) (cca. 1418) și alături de Pantanassa de la Mistra (1420) sînt ultimele fascinante și lirice vibrații ale artei bizantine înainte de dispariția Imperiului. Narativă și ilustrativă, cu accente în care solemnul hieratic alternează cu un realism moderat, cercetătorul recunoaște în pictura de la Argeș prezența expresivă a trăsăturilor majore ale stilului paleolog.

Ansamblul pictat nu este, cum s-a afirmat de curînd, « din nefericire restaurat în 1827 » (specificîndu-se, e adevărat, că « restauratorul trebuie să fi reprodus compozițiile din veacul al XIV-lea »). Amănunțite cercetări recente, completînd pe cele anterioare, au dus la constatarea că din cele circa 300 de scene și reprezentări inițiale, peste 40% se păstrează neatinse sau cu neînsemnate retușuri și întăriri, că aproape 20% lasă să se citească, sub stratul superficial al repictării, culoare peste culoare, structura iconografică și stilistică originară. Lucrurile stînd astfel, pictura de la Argeș reprezintă unul din cele mai nordice exemplare paleologe din sud-estul european, fără ca ea să poată fi integrată vreunei *școli* sau vreunui *curent* particular. Ca și arhitectura, ea nu a avut strămoși pe pămînt românesc: pictura anterioară trebuie să fi fost cea a unui Bizanț de îndepărtată provincie (cum este, de pildă, aceea de curînd reluată în discuție, de la Corbii de Piatră) [84], a unei arte întinse pe tot vastul spațiu al orientului ortodox și pentru care strălucitoarea și rafinata capitală a bazileilor putea reprezenta cel mult un ecou prestigios, nu un model direct. Nici proporțiile monumentelor anterioare nu ar fi permis bogata desfășurare iconografică — specifică Argeșului — și care, din acest punct de vedere, o înrudește cu cîteva din marile ctitorii ale kralilor sîrbi.

Paleologă în esență, cu referiri la ambianța artistică sud-slavă, pictura de la Sf. Nicolae își are propria sa individualitate de două ori reprezentativă: mai întîi pentru mediul spiritual și artistic din care purcede, iar în al doilea rînd, pentru cel pe care îl reprezintă.

Date iconografice

Cu tematica sa bogată, cuprinzînd și scene mai rar figurate *(Cortul Mărturiei* cu ofrandele reprezentanților celor 12 triburi ale Israelului; *Recensămîntul lui Quirinus; Isus plîns de către îngeri*, ș.a.). cu ciclurile hagiografice *(Viața Fecioarei*, a sf. Ioan, a sf. Nicolae); cu numeroasele *pilde* și *minuni;* cu desfășurarea detaliată a ciclului *Patimilor;* cu numeroasele reprezentări de sfinți militari, programul iconografic din biserica domnească corespunde întocmai celui bizantin din veacul al XIV-lea. Dacă exceptăm foarte bogatele ansambluri din bisericile sîrbești de la Gračanica (1321) și Dečani (1335—1345), aceasta din urmă considerată a fi « cea mai vastă galerie de pictură bizantină de la mijlocul veacului al XIV-lea » [85], pictura de la Sf. Nicolae reprezintă din plin acest curent de treptată îmbogățire a repertoriului iconografic, specific picturii paleologe din faza ei finală. S-a insistat — și cu dreptate — asupra similitudinilor tematicii de la Argeș cu aceea de la Kahrie Djami [86]. Recenta restaurare a acestui monument nu numai că a confirmat, dar a amplificat, cu exemple noi, această mai veche constatare. Paul A. Underwood afirmă chiar, în afară de faptul că ceea ce lipsește astăzi din iconografia ansamblului constantinopolitan ar putea fi completat cu unele date păstrate la Argeș, că unul din zugravii acestui monument trebuie să fi cunoscut « de visu » pictura de la Chora. Dat fiind însă că monumentul constantinopolitan a devenit prototip (în orice caz izvor direct de inspirație) pentru numeroase și reprezentative ansambluri nu numai bizantine, ci și sud-slave, aceste similitudini nu singularizează tematica de la Argeș (cum lasă să se creadă istoriografia mai veche), ci dimpotrivă, o includ în orizontul ·iconografic al picturii balcanice contemporane, de nivel aulic.

O a doua trăsătură caracteristică iconografiei argeșene este pronunțatul ei caracter narativ. Scenele povestesc numeroase episoade din viața, învățăturile, minunile și patimile lui Isus. Și din acest punct de vedere, pictura de la Sf. Nicolae este specific paleologă. Mai mult decît atît: pentru a sublinia acest interes față de o narațiune dezvoltată, s-au introdus în jurul unui episod principal, a temei centrale, episoade secundare, amănunte uneori pitorești, inspirate din povestirile apocrife. Astfel, foarte amplei reprezentări a *Adormirii Maicii Domnului* [87] (schema evoluată a acestei teme este o inovație a veacului XIV) i s-au adăugat (pe lîngă detaliul aproape nelipsit al necredinciosului Jephonias) la sud: două episoade *(Îngerul vestește Fecioarei moartea* și *Fecioara rugîndu-se) ;* la nord: alte două *(Veghea apostolilor la mormînt* și *Împărțirea veșmintelor)*. Nici unul din aceste episoade nu se află la Kahrie Djami. Alte două scene din reprezentarea *Fecioarei* au fost pictate în nartex: *Prezentarea Fecioarei la Templu* și *Logodna Fecioarei*. În prima scenă se află și episodul *Fecioarei hrănită de îngeri (Protoevanghelia*, 8/1) [88] și în cea de-a doua, *Zaharia rugîndu-se înaintea toiegelor aduse de pețitori* (dintre care numai cel al lui Iosif va înfrunzi) *(Protoevanghelia*, 8/2—9;1) și *Zaharia încredințînd Fecioara lui Iosif (Protoevanghelia*, 9/1—2). Aceste episoade se găsesc în ciclul de la Kahrie Djami [89]. *Înmulțirea pîinilor*, desfășurată într-o lungă friză pe registrul superior al peretelui de nord, curge ca o povestire cu numeroase și uneori pitorești detalii, cînd lentă, cînd vioaie, ritmată de scurte pauze. Doar silueta hieratică a lui Isus, care revine de mai multe ori, amintește de semnificația spirituală a « minunii ». Pe peretele de vest al naosului, deasupra *Schimbării la față*, o altă friză cuprinde *Visul lui Iosif* (Matei 2,13), *Fuga în Egipt:* Iosif purtînd pe umeri pe copilul Isus, urmați de Maica Domnului (Matei 2,14); în continuare, pentru sărbătorirea Paștelui (Luca 2/41—42): Iosif merge grăbit înainte, urmat de Isus adolescent, de fiii lui Iosif și, în urmă, de Fecioară. Și aici, compunerea întregii scene apare cu evidență inspirată de mozaicurile de la Kahrie Djami [90].

Repartiția temelor este cea obișnuită. În calota turlei *Pantocratorul* (repictat de zugravul Pantelimon în 1829), înconjurat de îngeri și serafimi; pe tambur, 12 profeți (dintre care Naum, Baruh și Ilie sînt repictați în cursul ultimei restaurări; ceilalți — Daniil, Osie, Eliseu, Isaia, Ieremia, Ioan Botezătorul, Habacuc și Zaharia — sînt figuri monumentale și impresionante). Profeții țin rotuli desfășurați cu texte din proorocirile lor, în limba greacă [91]. În pandantivi, dintre evangheliști, numai sf. Ioan Teologul dictînd ucenicului său Prohor (pandantivul de sud-est) aparține picturii veacului al XIV-lea.

Altarul a păstrat intactă pictura originară. În concă, maiestuoasă, dominînd întreaga încăpere a naosului, *Maica Domnului* stînd pe tron, cu Isus pe genunchi, supravenerată de sf. Ioan Gură de Aur (autorul liturghiei care se slujește în mod obișnuit), sf. Nicolae (patronul bisericii) și de arhanghelii Mihail și Gavril.

Din cîte cunoaștem, reprezentarea de la Argeș este una din cele mai impresionante, prin puritatea clasică a figurilor, prin noblețea atitudinilor, prin atmosfera de concentrată spiritualitate pe care o degajă.

Hemiciclul altarului este împărțit în patru registre orizontale. Pe primul registru de sus, sînt figurate nouă scene din *arătările* lui Isus între *Înviere* și *Înălțare* [92] (vezi ciclul iconografic 6). Pe registrul imediat inferior, în ax, *Cortul Mărturiei* și *Ofrandele reprezentanților celor 12 seminții ale Israelului* [93]; de o parte și de alta, cîte trei scene, dintre care cinci fac parte din ciclul *arătărilor* și *Parabola Samariteanului milostiv* (Luca 10/30—34). În registrul inferior, *Împărtășirea cu pîine și cu vin*, încadrată, la nord, de *Episodul femeii păcătoase* (Luca 7/37—38; Ioan 8/3—7) și, la sud, de *Pilda celor zece fecioare* (Matei 25/1—13). În fine, jos, la nivelul ochiului, sfinții ierarhi: *Chiril din Alexandria*, *Atanasie cel Mare*, alți doi ierarhi (probabil *Vasile cel Mare* și *Ioan Gură de Aur)* [94], *Grigore Teologul* și încă doi ierarhi, anonimi, toți purtînd saccos, omofor, epitrahil și bederniță (vezi schema II).

În ansamblu, pictura din altar concentrează și unele din trăsăturile stilistice cele mai reușite din punct de vedere artistic.

În conca *proscomidiei*, *Maica Domnului Platytera ;* dedesubt, *Plîngerea lui Isus de către îngeri* (Isus, înfășurat în giulgiu, este întins pe *sfînta masă*, așezată sub un baldachin; cîte un înger-diacon, la cap și la picioare, întind ripide; doi îngeri cădelnițează și doi țin lumînări aprinse [95]. Pe registrul inferior: *Petru din Alexandria*, *Silvestru papa*, *sf. Spiridon*, *sf.Ioan Milostivul* și încă doi ierarhi, anonimi. Tot aci sînt figurați și sfinții diaconi: *Ștefan*, *Romanos* și *Laurențiu.*

Pe latura de nord (întrerupt în mod artificial de tîmpla de zid care este mai tîrzie, din secolul XVIII) se află ciclul, în parte deteriorat, al *Vieții sf. Ioan*, « ultimul prooroc și vestitor al lui Christos » [96].

În naos, scenele se urmează începînd de la est spre sud, vest și nord. Ciclul *Marile sărbători* a fost reprezentat pe bolți (schema I); ciclurile *Fecioarei* și *Copilăriei lui Isus*, la est, sud și vest (schema III); *Pildele* și *Minunile* înconjoară biserica (schema IV); ciclul *Patimilor* se desfășoară în special pe peretele de sud (schema V). Pe stîlpi, ca și pe pereți, la nivelul ochiului, sînt figurați *sfinți militari*, *mucenici* și *pustnici.* Numărul mare al sfinților militari (vezi schemele II—V) — frumoase figuri de maturi și tineri — sînt, o dată mai mult, o trăsătură specifică picturii paleologe, a cărei semnificație este ușor de înțeles pentru o vreme în care primejdia otomană devenise o tragică realitate.

În această bogată tematică iconografică se află o reprezentare unică, din cîte știm, în iconografia bizantină. Ea este așezată după încheierea ciclului *Patimilor* și înainte de începerea ciclului *Vieții sf. Ioan* exact deasupra sgrafitului amintind moartea lui Basarab. Istoriografia românească o interpretează fie ca ilustrînd textul din *Proverbele lui Solomon* (9,1): « Înțelepciunea și-a zidit casă rezemată pe șapte coloane », fie textul din Luca (12, 16—20): pilda bogatului căruia i-a rodit țarina. Nimic nu amintește de reprezentarea, figurată de pildă la Sf. Clement din Ohrida (1295) sau la Sopočani (1263—1268) ilustrînd *Proverbele lui Solomon.* Așa cum poate fi văzut în această scenă, personajul reprezentînd un « om bogat căruia i-a rodit moșia cu belșug » este reprezentat ca un voievod, în haine princiare și purtînd coroană [97]. Clădirea din primul plan este gata înălțată și se procedează la un finisaj al părții superioare (acoperișul). Personajul încoronat întoarce capul ca să asculte vestirea unui înger care coboară în zbor, cu dreapta întinsă către cel care se pregătește să-l asculte. Ne întrebăm dacă, în cadrul pildei din Luca, nu poate fi vorba aici de o reprezentare simbolică a lui Basarab I. Amintim că în majoritatea portretelor ctitoricești ale vremii, îngerul încoronînd pe ctitor simbolizează și originea divină a acestuia în funcția pe care o îndeplinește. Un text din *Cartea întîi a Regilor* (IX, 1—5) ar putea completa semnificația reprezentării de la Argeș. Textul sună astfel: « Iar după ce a săvîrșit Solomon zidirea templului Domnului și palatul regal. . . Domnul s-a arătat lui Solomon. . . și i-a zis: „Am ascultat rugăciunea ta din suflet, pe care ai înălțat-o către mine, și am sfințit templul acesta pe care l-ai zidit ca să-mi sălășluiesc numele meu pe veci într-însul, și ochii mei și inima mea să vegheze în el în toată vremea. Tu, dacă vei umbla înaintea mea precum a umblat David, părintele tău întru neprihănirea inimii și întru desăvîrșire, ca să împlinești tot ceea ce ți-am poruncit ție, și vei păzi legile mele și îndreptările mele. Atunci eu voi întări tronul regatului tău peste Israel de-apururi" . . .» Acest monument, ridicat, după cum am arătat, în intenția de a sluji și ca

Mitropolie a Ţării Româneşti într-o vreme în care se aştepta sau se săvîrşise de curînd recunoaşterea de către Patriarhia ecumenică şi de către bazileu a lui Iachint ca prim mitropolit al ţării, o asemenea reprezentare, implicînd un simbolism atît de direct grăitor, ni se pare semnificativă. Iar aşezarea ei înaintea începerii ciclului *Vieţii sf. Ioan* care vesteşte pe Isus, pare a întări ipoteza noastră. Complexul figurat în *Cortul Mărturiei* al cărui simbolism — şi pe plan profan — se îndrepta către clerul ce slujea în biserica voievodală, şi-ar căpăta pandantul în naos, grăitor şi credincioşilor laici: de două ori limbaj simbolic şi cu o semnificaţie similară. Dacă este astfel, faptul că ambele reprezentări sînt, după cîte ştim, unicate în cadrul iconografiei bizantine, confirmă, o dată mai mult, ipoteza pe care o propunem că destinaţia bisericii a fost cea de a sluji ca Mitropolie a ţării.

Cît priveşte personajul neidentificat, reprezentat pe faţa de est a stîlpului nord-est, aşa-numitul *cavaler fără cap*, el face obiectul unei mai vechi controverse, dealtminteri greu de rezolvat cu certitudine. Ar fi, credem, un fapt neobişnuit dacă s-ar fi zugrăvit acolo portretul celui îngropat la picioarele stîlpului. Dacă a fost astfel, de ce nu s-a procedat la fel cu personaje din alte morminte, îndeosebi cu cel al voievodului de pe latura de sud a naosului? O ciudăţenie merită semnalată: o serie de monede din vremea lui Radu I reprezintă pe avers un scut şi un coif încununat de o acvilă şi pe revers un cavaler cu coif, ţinînd cu dreapta o lance şi cu stînga un scut (blazonul Basarabilor), identic cu cel de pe avers. Că acest *scut despicat*, în primul cartier fasciat şi în al doilea plin, ar fi fost reprodus şi în pictură (poziţia scutului şi aceea a coifului fiind identice pe monede şi în pictură), nu se mai poate desluşi astăzi, dată fiind starea de degradare a acesteia. Totuşi, în afară de similitudinile menţionate, există şi deosebiri ce ni se par esenţiale: 1. lipsa acvilei şi a lancei; 2. personajul pictat ţine mîinile întinse, în semn de rugăciune, către Isus aşezat pe tron, figurat pe registrul superior. Ni se pare cu mult mai verosimil, aşa cum dealtfel au afirmat-o de curînd şi alţi cercetători [98], să fie vorba de un sfînt militar, după cum sînt atîţia alţii zugrăviţi pe stîlpii din naos. Reprezentarea unui sfînt militar de acest tip iconografic nu este unică în epocă. În muzeul mănăstirii Hilandar (Athos) se află un fragment de icoană, reprezentînd pe unul din sfinţii Teodori (Tiron sau Stratilat). Descrierea pe care o face V. Djurić descoperitorul icoanei, ca şi fotografia acesteia [99], vădesc mari similitudini cu personajul figurat la Argeş. V. Djurić atribuie această icoană « artistului adus din Serbia sau Macedonia la Muntele Athos » şi care a pictat paraclisul cu hramul « Sinaxa sfinţilor arhangheli », aflat la nord-est de catholiconul de la Hilandar (ctitorie sîrbească nemanidă şi aflîndu-se în relaţii cu Ţara Românească) şi o datează, împreună cu pictura din « ultimii ani ai veacului al XIV-lea ». În favoarea ipotezei că este vorba de un sfînt militar ar putea fi şi marea asemănare a costumului personajului cu cel pe care îl poartă sfinţii militari zugrăviţi în biserică. Un argument mai mult îl aduce A. Grabar în cartea sa despre pictura bulgară [100]; se menţionează acolo că în capela nr. 18 de la Trapezica (Tîrnovo) sînt « doi sfinţi militari care se roagă cu braţele ridicate. . . cu armele depuse pe sol ». Autorul încheie, spunînd: « iconografie pe care o regăsim la Curtea de Argeş ». Este neîndoielnic că referirea priveşte reprezentarea *cavalerului fără cap*.

Iconografia din veacul XIV *a pronaosului* se păstrează numai parţial, deşi poate fi integral reconstituită (vezi schema VI). Din *Judecata de apoi* (distrusă) a rămas numai foarte plastica reprezentare a bogatului nemilostiv (Luca, 16/22—23). Fragmente din sinoadele ecumenice (ceea ce se mai poate citi pe peretele de nord-est lasă să se vadă neaşteptate calităţi de minuţie a desenului şi de extremă nuanţare a tuşelor de culoare). *Viaţa sf. Nicolae* este perfect păstrată. Deasupra uşii de intrare în nartex este reprezentată *Intrarea Maicii Domnului în biserică* şi care, împreună cu scena *Logodnei Fecioarei*, face parte din ciclul marial. Deasupra uşii de intrare în naos se află reprezentarea *Deisis* (unde sf. Nicolae, patronul bisericii, înlocuieşte obişnuita reprezentare a sf. Ioan Înaintemergătorul), cu portretul funerar al voievodului Nicolae Alexandru. Pe bolţi (rezugrăvite în sec. XIX) se află scene din *Apocalipsa* lui Ioan.

Am insistat asupra cîtorva teme legate de istoricul şi împrejurările de ordin politic şi ecleziastic ale Ţării Româneşti în vremea cînd s-a înălţat monumentul. Am insistat asupra faptului că acest program se încadrează în contextul iconografiei bizantine din veacul al XIV-lea. Care este semnificaţia acestuia?

În studiul său asupra programelor iconografice ale bisericilor de la Mistra, Suzy Dufrenne [101] explică judicios: « Dorința de a figura un număr maxim de sfinți protectori și un număr maxim de scene pe un perete, dorința de a evoca în pictura murală aspecte cît mai variate ale liturghiei, nevoia de a fragmenta ciclurile și suprafețele, toate acestea corespund unei schimbări de mentalitate. Nu mai este vorba doar de a decora o biserică păstrînd cîteva teme esențiale, este vorba de a învăța, de a acumula cunoștințe. Din mistică și totodată decorativă, pictura monumentală devine didactică și ilustrativă. . . În felul acesta imaginea își regăsește rolul său didactic: se revine la străvechea metodă cînd ilustrația avea ca scop impunerea adevărurilor creștine. Imaginea trebuie din nou să expliciteze rudimentele *Credo*-ului, ea trebuie să lupte împotriva îndoielii, trebuie să renunțe la rolul pur mistic pe care-l juca în vremile de splendoare, trebuie să accepte să lupte în loc de a crea pur și simplu un climat de rugăciune și de contemplare. Spiritul enciclopedic ia locul reflexiunii profunde, el se impune la Constantinopol ca și la Mistra, ultimele culmi, în Imperiu, ale gîndirii bizantine ».

Ni se pare convingătoare și totodată impresionantă această legătură dintre finalul unei mari civilizații și începuturile unui mic principat. Această din urmă lume, veche și ea, dar abia acum în pragul existenței sale ca stat, preia — actualizîndu-le, înțelegîndu-le mesajul și utilizîndu-le pentru realitățile și nevoile locale — valorile culturale, spirituale, artistice ale Bizanțului. Le preia, crește cu ele și din ele, se dezvoltă și le dezvoltă, treptat, veac după veac. Bizanțul va dispărea dar moștenirea sa rămîne activă în miezul însuși al culturii românești medievale. Curtea de Argeș, prin biserica domnească, este prima treaptă oficială a lungului urcuș către o civilizație națională. Spune Iorga: « Multe lucruri noi vor ieși astfel la suprafață, dar în adînc nu va rămîne, totuși, decît nestrămutata continuitate bizantină › [102].

Considerații asupra stilului

Dacă armonia proporțiilor și liniștitul echilibru al maselor caracteristice arhitecturii bisericii domnești — calități ce clasează monumentul printre reușitele incontestabile al acestui tip de edificiu din lumea bizantină, comunicînd imediat celui ce îl vede o îndreptățită emoție estetică — se impun nemijlocit, aprecierea picturii cere un examen atent și îndelungat. Reușitele ei nu sînt nici pretutindeni, nici de aceeași valoare. Scene repictate (îndeosebi cele de pe bolți), trasee liniare vizibil întărite la restaurare, detalii degradate, se cer eliminate din cîmpul vizual pentru a îngădui surprinderea calităților reale — mult mai numeroase decît se știe îndeobște și nu arareori surprinzătoare — ale acestui ansamblu, unitar și diferit totodată. Problemele pe care le ridică stilul sînt variate și inegale ca importanță, pe măsura varietății și mulțimilor de nuanțe pe care le comportă problematica stilului paleolog însuși. Pe cît de ușor se poate astăzi surprinde oricare din cele cîteva trăsături comune, definitorii, ale acestuia, pe atît este de dificilă sesizarea nuanțelor, a accentelor care deosebesc capitala de provincie, o provincie de alta, un monument de altul. Aceste diferențe au obligat pe istoricii artei bizantine să folosească drept repere stilistice noțiunile de « școală › de artă « metropolitană », « provincială », « monastică », realistă sau « idealistă › și să recurgă la diviziuni și subdiviziuni cronologice, mai mult sau mai puțin convenționale, pentru a clasa cît mai riguros, într-o categorie sau alta, monumentul sau monumentele cercetate [103]. Asemenea dificultăți întîmpină și cercetarea picturii de la Argeș. S-a afirmat, nu fără dreptate, că ea este opera a cel puțin doi artiști, foarte dotatul meșter principal și un altul, cu calități de bun meșteșugar. S-a constatat totodată, iarăși cu dreptate, că există deosebiri stilistice între pictura din naos și cea din nartex. Totuși, nici deosebirile calitative, nici variantele de amănunt în maniera de a picta, nu anulează unitatea ansamblului care, în trăsăturile-i dominante, aparține picturii paleologe din veacul al XIV-lea. Dealtminteri, cazul picturii de la Argeș nu este excepțional, din acest punct de vedere. Oricare din monumentele de pictură ale vremii, începînd cu cel de la Chora [104], cu Sfinții Apostoli din Salonic [104a], cu biserica lui Cristos din Veria [104b] (toate trei din cel de al doilea deceniu al veacului al XIV-ea), continuînd cu marile ansambluri sîrbești de la Gračanica și Dečani (de la mijlocul veacului) și cu foarte numeroase altele, în această vreme de intensă creație picturală, suprapun similitudini adesea frapante, cu deosebiri care exprimă grade diferite de sensibilitate plastică sau cromatică, posibilități de expresie diferite, alte rezolvări de amănunt. Care este locul picturii de la biserica domnească pe harta stilistică a veacului al XIV-lea? Analiza liniei, mișcării, tipologiei figurilor, culorii, ne va ajuta să formulăm o încadrare, pe cît posibil mai circumstanțiată, în una din fazele desfășurării stilului paleolog propuse în ultimul timp de către istoricii artei bizantine.

Prima impresie pe care pictura de la Argeș o face asupra celui ce intră în încăperea largă și armonios proporționată a naosului este aceea a unor mari tablouri (modalitate stilistică generală în pictura paleologă) așezate unele lîngă altele și unele sub altele, de un colorit dens și mătăsos, care le conferă o luminozitate calmă și egală. Dacă fragmentarea narațiunii pe episoade rămîne precumpănitoare, desfășurarea în friză a amănuntelor în jurul unui eveniment central nu lipsește nici ea, deși cu puține excepții (între care *Înmulțirea pîinilor și a peștilor*, *Drumul spre Ierusalim*, *Adormirea Maicii Domnului*, *Viața sfîntului Nicolae* și cîteva altele), « friza » rămîne accidentală la Argeș. Cu toată fragmentarea în « tablouri » a suprafețelor pictate, raportul dintre decor și suportul arhitectural rămîne echilibrat, proporțiile scenelor fiind calculate pentru a se adapta perfect celor ale pereților pe care acestea se desfășoară.

O altă impresie pe care o sugerează ansamblul este aceea a unui dinamism susținut ce vine în contrast evident cu calmul solemn al grupului format de *Maica Domnului cu Isus în brațe*, din conca absidei altarului și care domină întreaga încăpere. Împreună cu maiestuoasele reprezentări ale profeților din tamburul turlei, cu siluetele înalte, zvelte, cu toată vigoarea lor, ale sfinților militari, se sugerează și o tendință spre obținerea monumentalității, reușită pe alocuri, dar care rămîne totuși excepțională în acest ansamblu esențialmente dinamic și narativ.

Desenul

Rolul expresiv al desenului devine evident la prima vedere. Traseele faldurilor care, mai determinant decît contururile propriu-zise, lasă să se citească complicata structură liniară, sînt curbe sau unghiulare, suple sau rigide, rapide sau lent caligrafice (mai rar). Dublarea și chiar triplarea liniei pe același parcurs — oblic, pe verticală, pe orizontală—fragmentează uneori excesiv cîmpul pictat, conferindu-i un soi de neliniște care supralicitează adesea dinamica gestului și a mișcării. Această insistență devine excesivă doar în puține cazuri, la un examen stăruitor și dacă se face abstracție de rolul ponderant al culorii. Privite de la o distanță normală, ochiul nu mai înregistrează decît traseele esențiale, în jurul cărora sînt repartizate umbrele și luminile necesare obținerii unui ușor efect plastic. Linia frîntă rămîne precumpănitoare; ea formează unghiuri sau triunghuri, arcuri frînte cu deschideri și lungimi diferite. Linia dreaptă sau ușor curbă se frînge uneori la capăt, înscriind pe cîmpul faldurilor un fel de cumpănă în plină tensiune; alteori capătă forma unei săgeți, a unei paranteze unghiulare, a unui grup de raze pornind dintr-un punct și înscriind, după un traseu mai lung, falduri distribuite mai firesc sau mai confuz. Alteori, mai rar, linia devine moale, capătă rotunjimi leneșe sau elastice, subliniind larga cădere a unei mîneci, conturul lin al unui umăr, galbul prelung al unei coapse. Uneori apăsată (ca, de pildă, atunci cînd se accentuează mușchii piciorului), alteori fină, discretă, parcurgînd ca o undă frisonul unui fald în cădere, această numeroasă și insistentă linie nu devine niciodată capricioasă, întîmplătoare și foarte rar pur ornamentală. În toate variantele ei, linia contribuie la sublinierea, la punerea în valoare, la reușita trăsăturii fundamentale a picturii la Argeș: dinamismul.

Mișcarea

Plină sau incipientă, lentă sau avîntată, apăsată sau dansantă, violentă sau molcomă, mișcarea, în detalii ca și în ansamblu, se găsește oriunde: în ritmul brațelor și al picioarelor, în înclinația capului, în tensiunea atitudinii, în fluturarea veșmintelor, în multipla neliniște, totuși ordonată, a compunerii faldurilor. Animația grupurilor rezultă din mișcarea fiecărui personaj în parte, uneori — mai rar — din intensitatea expresiei, din felul în care sînt grupate personajele. Printre cele mai expresiv realizate din punctul de vedere al reușitei mișcării sînt de amintit: elanul tineresc al lui Ioan și graba ostenită a bătrînului Petru, descoperind mormîntul gol; mișcarea de dans a apostolilor din *Împărtășirea cu vin;* goana copilului către coșul cu pîine, pe care un bătrîn îl poartă pe umeri, în *Înmulțirea pîinilor;* violența cu care Isus, înaintînd cu pas larg și apăsat, cu brațele aruncate în lături, izgonește pe negustori din templu; avansul grăbit, nerăbdător, al lui Iosif din călătoria spre Betleem; panica brutală cu care Iuda, în gestul trădării, se repede asupra lui Isus; înclinarea atentă a îngerului, în veșmînt alb și cu aripile ușor arcuite, care așază cu grijă piatra ce va pecetlui mormîntul lui Isus.

Mulțimile, ca și micile grupuri sînt și ele animate de mișcări foarte felurite, așa cum se pot vedea apostolii în scena în care Isus le apare după înviere; în *Spălarea picioarelor;* în scena în care evreii cer lui Pilat pază la mormîntul lui Isus; în mulțimea agitată și speriată din *Izgonirea negustorilor din templu;* în scena reprezentînd pe *Isus în Grădina Măslinilor.*

Stîngăcii sau sublinieri excesive în această predilecție pentru sugerarea cît mai reală și mai variată a mișcării, sînt destul de rare. Între gest și mișcarea trupului, între atitudini individuale și dinamica grupurilor, se păstrează concordanță. Artistul principal de la Argeș nu tinde către limite, ci rămîne în cadrul firescului; nu caută efecte brutale, ci exprimă stări; nu comentează violențe, ci participă la acțiune; nu contemplă miracole, ci le povestește cu deferență și veridicitate. Examinată în detaliu, gama de mișcări, de gesturi, este suficient de bogată pentru a comunica solemnitate sau spaimă, umilință sau vehemență, supunere sau opoziție, hieratism sau vigoare. O undă de mișcare, reținută și suplă, alteori de o acuitate surprinzătoare, leagă personajele unele de altele; astfel, întregul grup comunică, puternic și direct, sentimentele și acțiunea pe care le trăiește.

Această variată și intensă expresie a mișcării se obține din ritmul vioi al pasului — sugerînd adesea *dansul* caracteristic picturii paleologe — și al brațelor, al mîinilor, din mișcarea capului. Impresia, atît de frecventă, de grabă, este obținută prin pasul deschis în plină desfășurare (trăsătură caracteristică în acest sens sînt picioarele în *X),* corpul părînd a fi lipsit de pondere; prin larga deschidere a brațelor; prin poziția capului — întors într-o mișcare scurtă; prin bărbia adeseori violent ridicată. Această din urmă caracteristică creează ceea ce M. Chatzidakis numește *contramișcare:* «chipul întors în direcția opusă celei către care se îndreaptă corpul»[105].

Caligrafia complicată a faldurilor și mai ales capătul triunghiular, ascuțit, al veșmîntului, fluturînd spre spate (modalitate și ea caracteristică picturii paleologe), subliniază și ele mișcarea, tulburînd uneori suprafețele cu o liniaritate obositoare. Impresia de ansamblu rămîne aceea a unei ritmicități succesive, a unui viguros elan.

Compoziția

Episoadele narațiunii sînt figurate fie separate între ele prin linii late, de culoare roșu-vișiniu, formînd astfel o succesiune de panouri, ca strofele unei poezii, fie în *friză,* povestirea curgînd ca versurile unui poem, trecînd nemijlocit de la un amănunt episodic la altul. Compoziția propriu-zisă este structurată fie într-un triunghi *(Cina de la Emaus, Spălarea picioarelor),* cel mai frecvent într-un dreptunghi sau pătrat. Gruparea personajelor este destul de variată; ea rămîne în majoritatea cazurilor aerisită, limpede. Scenele sînt clar compuse, cu toată frecventa diversitate a grupării personajelor. Efectul de mulțime oferă numeroase reușite (grupul de la căpătîiul Maicii Domnului din scena *Adormirii;* grupul din *Izgonirea negustorilor din templu;* acel al apostolilor din scena *Traditio Legis;* grupul de apostoli din *Spălarea picioarelor,* acela din *Rugăciunea de pe Munte,* ș.a.).

Reușitele din punctul de vedere al grupării personajelor într-o scenă se află totuși acolo unde apare un număr mic de participanți la acțiune (detalii din *Înmulțirea pîinilor; Evreii cerînd pază la mormîntul lui Isus; Parabola fiului rătăcitor; Prezentarea Fecioarei la templu* ș.a.)

Caracteristic pentru majoritatea schemelor compoziționale este echilibrul ce se păstrează între gol și plin; scenele nu sînt nici prea încărcate, nici nu lasă suprafețe prea întinse în raport cu cele ocupate de personaje sau grupuri. Un rol determinant în structura compozițională îl joacă locul central ocupat de Isus și în funcție de care sînt dispuse toate celelalte elemente ale povestirii.

Tipologia figurilor

Și sub acest aspect, pictura de la Argeș își dovedește apartenența la trăsăturile specific paleologe. Aflăm aici nobile figuri pur grecești (*Maica Domnului* din concă; îngerii din *Adormire; Profeții* din tamburul turlei; cîțiva sfinți militari, ș.a.), care toate se înrudesc cu chipuri pe care le găsim la Kahrie Djami, la Sfinții Apostoli din Salonic, ele fiind cu evidență inspirate din ambianța rafinată a picturii *metropolitane.*[106] Numeroase alte chipuri însă sînt mai fruste, mai realiste, energice, încărcate de vitalitate. Figurile mature și vîrstnice își găsesc prototipul în chipul lui Isus din *Împărtășirea cu vin;* cele tinere derivă, în general, din figurile frumoase ale sfinților militari. Deosebirile dintre structura capului, ovalul figurii, forma nasului, a bărbiei, a gurii, sînt sensibile între cele două grupe. Pe cît de specific constantinopolitane sînt figurile din primul grup (apostolii din *Împărtășire)* — frumoase, cu ovalul regulat, cu gura puternic conturată, nasul drept, fruntea largă și netedă —, pe atît de puțin aristocratice, dar cu o puternică expresivitate în asprimea lor ascetică, sînt chipurile unor bătrîni — figuri prelungi, cu bărbia acuzată, obrajii supți, ceea ce accentuează adîncimea orbitelor, fruntea dreaptă, nu prea înaltă. Cel mai frecvent dintre tipuri este cel al lui Isus din *Împărtășirea cu pîine*, din *Spălarea picioarelor*, din *Rugăciunea de pe Munte:* figură prelungă, arcadele puternic reliefate, ochii mult prelungiți spre tîmple. Acestui tip de figură artistul îi nuanțează vîrsta, calitatea, expresia, conform rolului pe care personajul îl joacă în diferitele episoade. Schema acestui tip se regăsește în altar — în scenele ce se petrec între *Înviere* și *Înălțare* — și adesea în naos. Artistul își repetă modelul, fără să repete trăsăturile de amănunt. Un examen atent dezvăluie o neașteptată varietate de expresii. Șirul ierarhilor din altar, nobile figuri de bătrîni, se încadrează numeroaselor reprezentări ale acelorași personaje din întreaga pictură balcanică a vremii.

Mai puțin variate sînt figurile feminine. Frumosul chip, prelung, hieratic al *Maicii Domnului* din concă rămîne unic în pictura de la Argeș. Analogiile mai apropiate se pot semnala, după cîte știm, între altele, cu aceeași reprezentare de la Studenica regală (1313—1314), cu care, dealtfel, se mai pot găsi numeroase alte similitudini, și de la Sf. Nicolae Orphanos din Salonic (1310—1320)[107]. Celelalte chipuri feminine (cu excepția și a chipului Maicii Domnului din *Adormire*, atît de schematizat încît și-a pierdut orice expresivitate) sînt mai obișnuite, *populare* dacă le comparăm cu foarte aristocratica figură a Maicii Domnului din concă. Ne întîlnim aici, după cum remarcă judicios Tania Velmans, cu un « derivat », o « alunecare » spre o « concepție mai pătrunsă de elemente populare și realiste »[108]. Toate personajele feminine (Elisabeta, Marta ș.a.) sînt figurate cu o anume familiaritate; ele devin figuri de serie, cu trăsături regulate, de o monotonă și banală frumusețe. Cîteva chipuri din bogata galerie de la Argeș merită o atenție deosebită: tinerii sfinți militari, sf. Ioan Gură de Aur din concă, un ierarh (anonim) din proscomidie, un ierarh dintr-un sinod ecumenic (din păcate foarte degradat) și, în fine, figura voievodului Nicolae Alexandru din pronaos.

Culoarea

O privire mai stăruitoare asupra ansamblului dezvăluie o subtilă varietate de nuanțe în care — pe fondul albastru-închis ce ocupă un loc minim în economia cromaticii — se detașează în tușe întinse, topindu-se unele în altele, diferite galbenuri-aurii, adînci roșuri-catifelate, un cărămiziu cald și mătăsos, printre care răzbat discret rozuri și violeturi prețioase sau, alteori, verdele-oliv atît de frecvent în cromatica bizantină. Impresia de suplețe cu care culorile se topesc unele în altele se confirmă la un examen mai atent; ies la iveală mereu alte nuanțe, tușe savant repartizate, grupate pe suprafețe minuscule, neașteptate învecinări de culori — printre care un roșu-zmeuriu saturat de lumină, un verde de brocart vechi, un albastru-violet de brîndușă. Chiar acolo unde contururile subliniate întrerup, adesea cu violență, cîmpul cromatic sau acolo unde minuscule *blicuri* albe creează impresia unei neliniști grafice, calitatea picturală a ansamblului se păstrează. Cele mai minuțios elaborate sînt chipurile, în care registrul cromatic, ca și îmbinarea culorilor, dezvăluie adesea o neașteptată complexitate. Pe fondul de ocru cald, uneori foarte deschis, alteori mergînd spre brun, obrajii îmbujorați de o minusculă rețea de linii roz, fruntea, nasul, gîtul, sînt reliefate prin contrastul format de umbrele olive care trec de la maxilare și bărbie pînă către mijlocul obrajilor, de barba şi pletele cafenii. Atît suprafețele luminoase, cît și cele întunecate sînt tratate extrem de minuțios: traseul buclelor din fine linii albe sau de un ton mai închis decît fondul; în jurul ochilor — trasee roșii, gălbui, oranj, verzi, animă și adîncesc, examinate de aproape, în feluri diferite, privirile. Deși de dimensiuni miniaturale, nimic din aceste mici cîmpuri pictate nu sugerează tehnica miniaturii. Efectul este cel al unei picturi netede, fără contraste izbitoare, cu frecvente reușite de discretă plasticitate. Faldurile sînt obținute prin două mijloace: fie prin linii albe sau de un ton mai închis decît fondul, fie prin umbre divers colorate; albul-gălbui joacă un rol destul de important.

Tonalitatea dominantă a ansamblului este reprezentată de tonuri luminoase de galben-auriu și roșu.

Cîteva exemple, printre cele numeroase ce se pot da cu privire la gama cromatică și la tehnica aplicării culorii sînt: figura unui sfînt militar de pe peretele de nord, scena (fragmentar păstrată) reprezentînd *Punerea lui Isus în mormînt*, *Adormirea Maicii Domnului*, *Schimbarea la față*, apostolii din *Împărtășirea cu vin*, un sfînt ierarh din proscomidie, grupul apostolilor din *Rugăciunea de pe Munte* și din *Spălarea picioarelor*.

Cu excepția *Vieții sf. Nicolae*, a reprezentării *Deisis* și *Prezentarea Fecioarei la templu*, pictura pronaosului este foarte degradată. Se mai păstrează puține fragmente din *Judecata de apoi* și din sinoadele ecumenice (încă lizibile în cîteva amănunte). În această încăpere, pictura ține de trei maniere diferite. Din sinoadele ecumenice (cu toată degradarea lor), cîteva remarcabile chipuri, opera foarte probabil a artistului principal din naos, realizate în maniera « picturală » (în sensul pe care i-l acordă V. N. Lazarev)[109], le conferă o discretă și nuanțată plasticitate. Interesante prin factura de pictură de icoane sînt cele două reprezentări menționate mai sus. Pe fondul de un brun-închis se întretaie nenumărate linii subțiri, albe (sub ochi, în jurul gurii), de o mare minuție și regularitate. Ele se îmbină uneori cu trăsături tot atît de fine, de un colorit neașteptat de viu — carmin, verde, albastru —, îmbinare ce conferă figurilor văzute de aproape o stranie intensitate expresionistă. Cu figura sa mare, aproape pătrată, privirea fixă, aspră, nasul drept, bărbia mică și grea, Isus din *Deisis*, de un tip cu totul diferit celui din naos (amintind ca tipologie de figura lui Isus din scena *Schimbării la față* de la Peribleptos, Mistra)[110], rămîne singulară în pictura de la Argeș. Acest chip, minuțios elaborat, amintește pictura de icoane de la finele veacului al XIV-lea și i se pot găsi numeroase analogii în Balcani. Chipurile Maicii Domnului și al sf. Nicolae, din aceeași reprezentare, par și ele transpuse din icoane de factură populară. În fine, o a treia manieră este cea folosită în *Viața sf. Nicolae*, diferită de restul picturii, lucrată în stilul *grafic* (în sensul pe care V. N. Lazarev îl conferă acestei noțiuni)[111], frecvent în provincia bizantină a vremii. Contururi exacte, fără suplețe, figuri aproape caligrafiate, puțin expresive: o pictură statică, liniară, foarte elaborată, dealtfel. Culoarea, lipsită de vibrație, a devenit decorativă, fără strălucire însă și fără nuanțe. Se afirmă uneori că pictura din pronaos ar fi mai nouă decît cea din naos. Deosebirile constatate nu pot, credem, oferi un argument concludent în acest sens. Maniera *picturală* (din naos) și cea *grafică* (din pronaos) nu apar necesarmente în faze succesive; se pot cita numeroase cazuri cînd ele sînt contemporane în același monument, în aceeași zonă artistică. Pe de altă parte, nici un argument de ordin iconografic nu justifică o pictare mai tîrzie a acestei încăperi.

Repertoriul decorativ

Pictura nefigurativă care decorează spațiile înguste separă uneori registrele (ca, de exemplu, în altar, șirul ierarhilor de scena *Împărtășirii)*, ori conturează semicercurile nișelor în care sînt zugrăviți *Profeții* (în turlă), se compune din motive decorative specific bizantine, larg răspîndite în Balcani și aflîndu-se toate în decorul mozaicurilor și frescelor de la Kahrie Djami: palmete, semipalmete pe vrej meandric sau înscrise în inimi, panglici, zigzaguri (frizele de palmete fiind precumpănitoare). Toate aceste motive decorative sînt tratate cu totul pictural, cu contururi a căror elasticitate rămîne sensibilă pe tot parcursul elegant caligrafiat al motivelor; tușele de culoare, discret valorate, dau impresia de ușor relief, conferind acestui sobru decor calitățile de plasticitate ale picturii figurative.

În partea de jos a pereților au fost pictate binecunoscutele draperii; ele fac înconjurul naosului. Astăzi, acest prim strat al picturii (cel din veacul al XIV-lea) nu mai poate fi văzut decît pe alocuri, acolo unde s-au făcut sondajele cu ocazia ultimei restaurări a picturii, aducîndu-se la lumină stratul originar. Succesivele repictări — două, alteori trei — au respectat străvechile motive, mergînd, de cele mai multe ori, pe urmele acestora.

Fundalurile scenelor, în special cele de arhitectură (peisajul este la Argeș mai rar și destul de monoton), joacă un rol foarte important în ambianța narațiunii. Ele nu sînt simple decoruri așezate oricum, ci situează scenele într-un spațiu care, nu arareori, dă iluzia perspectivei. Marea majoritate a acestor arhitecturi flanchează de o parte și de alta capetele unui zid de incintă, crenelat sau nu. Edificiile sînt variate, așezate de obicei oblic, ceea ce ajută încă la obținerea unei iluzii de perspectivă. Întîlnim astfel mici edicule cu unul sau două nivele, cu acoperiș în două ape; mărunte capele cubice, cu turlă cilindrică, numeroase baldachine cu cupolă, pridvoare deschise pe stîlpi, colonete sau coloane cu capiteluri corintice, aglomerări de edificii care sugerează existența unui oraș în depărtare (vezi, între altele, scena *Drumul spre Ierusalim)*. Aceste edificii marginale sînt frecvent legate între ele prin grațioasele *vellum*-uri, atît de caracteristice picturii bizantine. La rîndul lor, edificiile (de culoare cafeniu-deschis) sînt decorate cu virgulițe care alcătuiesc o serie destul de variată de desene decorative (tratate și ele în maniera picturală a palmetelor). Ici și colo, nu foarte frecvent, se pot vedea măști, *putti*, atlanți așezați la baza colonetelor sau deasupra capitelurilor. Au fost folosite și motive tratate în *grisaille (monochromata)*, amintiri, în pictura paleologă, ale repertoriului decorativ moștenit din antichitatea clasică.

Peisajul, ocupînd fie fundalul scenei, fie îmbinat cu elemente de arhitectură, este sugerat de dealuri rotunde, monoton înseriate, de munți în trepte excesiv geometrizate, de copaci — firavi palmieri aplecați de vînt — și de subțiri, abia schițate, buchețele de flori.

Toți cercetătorii români și străini care s-au ocupat de pictura bisericii domnești sînt de acord să-i sublinieze numeroasele similitudini cu mozaicurile și fresca de la Kahrie Djami, a căror artă, « qui ne cesse d'être un unicum » [113], rămîne opera cea mai reprezentativă a picturii constantinopolitane aulice. P. Underwood [114] confirmă și subliniază acest punct de vedere. Trebuie, credem, totuși insistat asupra faptului că similitudinile privesc în primul rînd ansamblul repertoriului iconografic și amănunte specifice ale acestuia. Monumentul argeșean nu rămîne însă singurul care să-și afirme evidentele referințe la prototipul constantinopolitan. Numeroase alte ctitorii, începînd cu cele din Salonicul bizantin (printre care Sf. Apostoli) [115] și continuînd cu monumente reprezentative din Serbia și Bulgaria, stau mărturie a prestigiului pe care l-a exercitat ctitoria lui Teodor Metohites în interiorul și în afara hotarelor Imperiului, în tot cursul veacului al XIV-lea și pînă în vremile mai noi. Biserica domnească își află și ea locul în această mai largă ambianță artistică. În ceea ce privește stilul, între rafinata artă de la Chora (ea însăși nu pretutindeni de aceeași calitate; O. Demus atribuie ansamblului trei maniere) [116] și pictura din biserica Sf. Nicolae deosebirile sînt adesea sensibile. Fără a intra aici în amănuntele discuției care face încă obiectul atîtor controverse, asupra deosebirilor calitative între stilul așa-numit *metropolitan* și cel *provincial* [117], între ceea ce A. Xyngopoulos numește « idealismul picturii constantinopolitane » în contrast cu « realismul picturii macedonene »[118], între un stil clasic (cu toate evidentele-i reminiscențe elenistice) și unul *popular*,[119] credem a putea afirma că dacă pictura de la Argeș nu se poate integra categoric în limitele (în cele din urmă greu determinabile la rîndul lor) vreuneia din aceste — dealtfel, mai mult teoretice — clasificări, artiștii au beneficiat și s-au folosit de diferitele și numeroasele modalități stilistice proprii fiecăreia din ele. S-a afirmat îndeobște că pictura argeșeană este de factură provincială; de curînd s-a afirmat apartenența ei « în parte școlii macedonene » și « mai ales școlii cretane »[120]. Criteriul estetic cel mai frecvent evocat — provincialismul — nu a fost niciodată convingător argumentat. În nici un caz acesta nu atestă o calitate artistică mediocră, ci cel mult o variantă a celebrului prototip constantinopolitan. Pe de altă parte, cele cîteva trăsături stilistice în manieră *populară*[121] nu justifică o calificare în acest sens a întregului ansamblu. Cu excepția unei părți a picturii din pronaos în rest nu poate fi vorba nici de o pictură de icoane în sensul în care Tania Velmans[122] caracterizează stilul picturii de la Sf. Nicolae Orphanos din Salonic, deși cîteva amănunte de stil sînt comune celor două monumente. Pe de altă parte, cu greu s-ar putea găsi apropieri cu pictura *macedoneană*[123] (din așa-numita *școală* a lui Mihail și Euthyhios)[124] și în nici un caz cu mult mai tîrzia *școală* cretană[125]. Analize comparative cu alte ansambluri bizantine, sîrbești și bulgare din veacul al XIV-lea nu duc decît la rezultate puțin convingătoare. Numeroase similitudini, în afară de cele cu Chora[126], se pot găsi și în pictura balcanică — și aceasta pentru monumente aulice aparținînd întregului veac al XIV-lea —, ele nu sînt totuși nicăieri suficient de specifice pentru a justifica înrudirea directă a picturii de la Argeș cu un anume ansamblu din toată această zonă. Aceasta și pentru faptul că între granițele mari ale aceluiași stil, cel paleolog, manierele de a picta sînt diferite și aceasta de cele mai multe ori chiar în cadrul unui același monument. Pictura de la Argeș nu este totuși un fenomen izolat. Dimpotrivă, ea reprezintă una din numeroasele modalități de expresie picturală pe care le-a prilejuit iradierea stilului paleolog în întreaga lume a Orientului creștin. *Maica Domnului* din concă, unele din episoadele dintre *Învierea* și *Înălțarea lui Isus*, *Împărtășirea apostolilor*, partea centrală a *Adormirii Maicii Domnului*, *Schimbarea la față*, detalii din *Viața lui Isus* și din *Parabole*, cîteva din figurile de ierarhi, de sfinți militari și pustnici, își găsesc numeroase și frapante analogii în ambianța de pictură rafinată a capitalei Imperiului, a picturii de la Sf. Apostoli din Salonic (imediat post 1315)[127], a celei din biserica lui Hristos din Veria (cca 1315)[128], de la Studenica regală (Serbia, 1313—1314), ș.a. Pe de altă parte, scene din ciclurile *Patimilor*, *Învățăturilor și Minunilor*, mai fruste, de o expresivitate mai insistentă, cu accente de *realism*[129], de un grafism mai pronunțat, sugerează unele similitudini cu pictura de la Dečani (1327—1340), de la Matejć (1355—1356), de la Sf. Andrei de lîngă lacul Treska (1388—1389). Complexitatea iconografică a ansamblului de la Argeș îl înrudește cu cele de la Dečani și Matejć, pe care Sv. Radojčić le încadrează în ceea ce denumește *curentul enciclopedic*[130]. În care dintre cele trei faze stilistice: de *evoluție dinamică* (1300—1330), de *stagnare* (1330—1360) sau cea *retrospectivă* (1360—1400), propuse de M. Chatzidakis pentru pictura veacului al XIV-lea[131], s-ar putea încadra ansamblul de la Argeș? După criteriul cronologic (acesta conform datării din jurul anului 1352), autorul o situează în faza a doua, împreună cu Dečani, Sf. Dumitru din Peć (1338—1346) și cu cea de la Matejć. Datarea recentă (cca. 1369) ar integra-o fazei retrospective. Stilistic și iconografic, pictura de la Argeș ne pare totuși mai îndeaproape legată de faza a doua, cea care « conservă și transmite formule primite »[132]. După caracterizarea pe care M. Chatzidakis o face primei faze: « se păstrează mai mult sau mai puțin accentul dramatic și al efectelor patetice, al scenelor cu tendințe realiste. . . »[133], pictura de la Argeș, ținînd seama și de apropierile cu cea de la Chora și cea de la Sf. Apostoli din Salonic, ar păstra unele trăsături din faza de « evoluție dinamică ».

Toate acestea sînt ipoteze ce se pot susține și care limpezesc într-o oarecare măsură problema încadrării ansamblului pictat de la Argeș în pictura balcanică a veacului al XIV-lea, fără să o epuizeze. Ceea ce rămîne incontestabil este faptul că monumentul argeșean reprezintă pe teritoriul țărilor române cel mai bogat ansamblu pictat de stil paleolog și că este totodată printre ultimele înainte de eflorescența picturii din *școala moravă*, de care, apropiată în timp, biserica domnească se leagă prin cîteva trăsături stilistice ale ansamblului de la Ravanica (1376—1381).

SCULPTURĂ FUNERARĂ. PODOABE

Dacă imaginea arhitecturii și picturii bisericii domnești — la un nivel estetic și tehnic superior față de trecut — nu este alta decît cea bizantină, tradițională de veacuri și afirmînd o dată mai mult neîntreruptele legături cu arta sacră a Imperiului de răsărit, veșmintele pe care le poartă voievozii Nicolae Alexandru, Vladislav Vlaicu și soția sa Ana (acestea două din urmă, în parte modificate la repictarea lor în sec. XIX) [134], decorația lespezilor funerare și podoabele găsite în morminte, sînt tot atîția martori că în viața oficială de la curtea Basarabilor, nu numai Orientul, ci și Occidentul pătrunsese și prinsese rădăcini. Faptul nu este nou, nici singular. Încă de la finele veacului XIII și în prima jumătate a celui următor, se înălțaseră în Țara Românească monumente de structură romanică și gotică (precum Bărăția și Cloașterul de la Cîmpulung, unde i s-a așezat, în 1300, comitelui Laurențiu o lespede funerară cu *gisant*) [135].

Fără îndoială că aportul artistic apusean, așa cum ni-l înfățișează mărturiile de la Argeș, rămîne în umbră față de autoritara prezență bizantină. Totuși, temeiurile pe care le implică coordonatele occidentale ale culturii materiale din vremea Basarabilor atestă și ele pentru Țara Românească similitudini cu viața socială contemporană a aristocrației balcanice [136]. În arhitectura marilor monumente sîrbești (Studenica regală, Dečani, Gračanica, pentru a nu cita decît pe cele mai cunoscute) [137], influențele occidentale — vădite în special în sculptura decorativă a fațadelor — persistă două veacuri. Elemente de costum specifice Apusului se pot vedea în portretistica ctitoricească bulgară încă de la mijlocul veacului al XIII-lea [138]. Tot în Bulgaria se găsește o lespede funerară cu «gisant» [139] (astăzi, în păstrarea muzeului de la Tîrnovo). Bizanțul însuși nu este lipsit de prezențe artistice — rare, e adevărat — aparținînd Occidentului.

Căile pe care Occidentul pătrunde în Țara Românească sînt directe și multilaterale: relațiile de ordin politic cu angevinii din Ungaria, prezența sașilor catolici în Transilvania și în așezările urbane din Țara Românească, comerțul genovez și venețian la Marea Neagră și în zonele de răsărit ale Dunării de Jos; rolul activ pe care îl joacă atelierele germane de artiști argintari și aurari în lumea centrală și sud-estică a Europei [140].

În afară de costumul, de origine franceză, pe care-l poartă Nicolae Alexandru (*pourpoint* încins cu *centura cavalerească)* și de *coroneta* sa princiară cu flori de crin [141], veșmînt dealtminteri larg răspîndit în lumea cavalerilor occidentali, piesa cea mai reprezentativă este somptuoasa pafta de aur, găsită în mormîntul atribuit lui Vladislav Vlaicu [142]. În «mica cetate de aur», cum o califică plastic cel mai recent cercetător al acestei faimoase podoabe, sînt reprezentați un cavaler, o domniță și o ființă fabuloasă: o lebădă cu cap de femeie. Lumea trubadurilor și a *Minnesinger*-ilor, cicluri legendare, poeme alegorice, întreaga ambianță artistică și culturală atît de specifică simbolismului medieval occidental, sînt evocate de această bijuterie. Autorul studiului consideră, cu argumente temeinice (între altele, merită amintită analogia elementelor de arhitectură ale paftalei cu cele ale turnului podului de pe Vltava din Praga și cu «portalele cu rol pur decorativ» de pe fațadele domului din același oraș, ambele opere datorate lui Peter Parler) [143], că piesa de la Argeș «a fost lucrată în apropierea țării noastre, în vestul ei, în Europa centrală» [144]. Nimic nu ne împiedică însă să presupunem că ea a putut fi adusă din lumea mai îndepărtată a Occidentului german sau francez, ca și aplica (aliaj de bronz și aur) reprezentînd un cavaler așezat, pe al cărui lung veșmînt sînt vizibile o serie de zale și care poartă încălțămintea obișnuită în secolul al XIV-lea apusean: *les poulaines* [145].

Occidentală este și modalitatea de a reprezenta, sculptat pe lespedea funerară, un *gisant*. Piesa, «statul de piatră» cum a fost numită în trecut, găsită în naosul bisericii (astăzi la Muzeul de istorie al Republicii Socialiste România), reprezintă un bărbat cu brațele încrucișate, purtînd o tunică brodată în partea de sus cu palmete pe vrej meandric, iar deasupra ei, o pelerină acoperind umerii și pieptul și terminată în lungi unghiuri ascuțite *(coudière)* [146]. Această lespede acoperea, foarte probabil, mormîntul voievodulu, Radu I (c.1377 — c.1383) [147]. Alte două lespezi funerare, acestea păstrate în naosul bisericii, îmbină în decorația lor Occidentul și Orientul. Piatra ce a acoperit mormîntul lui « Voislav, fiul marelui Alexandru voevod. . . », după cum se poate încă citi în inscripția foarte degradată, a fost decorată cu un foarte stilizat *pom al vieții* (străvechi și binecunoscut motiv de origine orientală), timbrat cu un scut heraldic de factură apuseană. Iar capacul de sarcofag, care acoperă astăzi mormîntul lui Vladislav Vlaicu [148], singurul rămas neprofanat, poartă și el pe fața superioară un *pom al vieții*, tratat decorativ și schematic, încununat de o roză a vînturilor, înscrisă în miezul unei rozete formînd o stea cu 12 colțuri, totul închis într-un cerc. Este vorba de o reprezentare a soarelui [149]. Laturile lungi ale acestui capac poartă o friză de mici *arbori* ale căror coroane se ating în așa fel încît formează în partea lor inferioară un arc frînt gotic cu fleuroane [150], iar în locul rămas liber, în partea superioară, au fost sculptate palmete simplificate, în formă de inimă.

Toată această decorație în care se îmbină Bizanț, Occident și Orient reflectă imaginea concentrată a eclectismului cultural și artistic care stăruia în ambianța societății aristocratice muntenești în cea de-a doua jumătate a veacului al XIV-lea [151].

Moment de cumpănă? Nu, selecția se făcuse, în favoarea Bizanțului în ceea ce privește arta sacră. Dar la nivelul vieții voievodale *moda*, elemente ale civilizației materiale, se importau din Apus, cu intensități variabile în țările române ca și în toată zona balcanică. Și chiar dacă veacuri de-a rîndul, creația artistică medievală românească își va sprijini căutările — experimente și înnoiri — pe structurile odinioară inspirate din lumea bizantină, Occidentul și Orientul rămîn prezențe permanente în sinteza artistică proprie țărilor române.

Cap de serie pentru lungul șir de monumente voievodale din țările române, biserica Sf. Nicolae domnesc din Curtea de Argeș este cea mai revelatoare mărturie a apartenenței societății aristocratice românești din a doua jumătate a veacului XIV la stadiul superior al culturii și artei — deci al gîndirii și sensibilității — pe care îl atinsese lumea sud-est europeană contemporană.

Note

1 *Curtea domnească din Argeş*, « Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice » (BCMI), an. X–XVI, 1917–1923, Bucureşti, 1923

2 Literatura românească de specialitate privind biserica Sf. Nicolae, cu texte mai ample sau privind una ori alta din problemele pe care le ridică monumentul, este foarte amplă. Lucrările cele mai complete şi care îşi păstrează într-o mai mare măsură actualitatea sînt: I. D. Ştefănescu, *Contributions à l'étude des peintures murales valaques*, Paris, 1928; Idem, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie. Depuis les origines jusqu'au XIX^e^ siècle*, Paris, 1932; Idem, *Nouvelles recherches;* O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Argeş*, Paris, 1931 (cu excepţia datării inadmisibile, în sec. XIII, lucrarea rămîne încă folositoare pentru numeroase amănunte privind pictura); Grigore Ionescu, *Curtea de Argeş. Istoria oraşului prin monumentele lui*, Bucureşti, 1940; V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările române*, I, Bucureşti, 1959. Pentru bibliografia mai veche, cuprinzînd şi numeroase alte lucrări de mai mică întindere şi importanţă, vezi N. Stoicescu, *Bibliografia localităţilor şi monumentelor feudale din România. I. Ţara Românească*, 1970, p. 238–242. Răzvan Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, Bucureşti, 1976. Pentru bibliografia străină, ca şi pentru probleme speciale, lucrările vor fi menţionate în notele care urmează şi în *Bibliografia selectivă* de la finele lucrării.

3 Otto Demus, *L'art byzantin dans le cadre de l'art européen*, în *L'art byzantin. 9^e^ exposition du Conseil de l'Europe*, Athena, 1964, p. 111; Idem, *Die Rolle der Byzantinischen Kunst in Europa*, în *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, XIV, Graz-Köln, 1965, p. 155 (extras).

4 Răzvan Theodorescu, *Quelques considérations sur les prémises et les débuts de l'art médiéval sur le territoire de la Roumanie*, in « Revue roumaine d'histoire de l'art », tom. IV, Bucureşti, 1967; Idem, *Bizanţ, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale româneşti (secolele X–XIV)*, Bucureşti, 1974.

5 N. Constantinescu, *La résidence d'Argeş des voïvodes roumains des XIII^e^ et XIV^e^ siècles. Problèmes de chronologie à la lumière des récentes recherches archéologiques*, în « Revue des études sud-est européenes », tom. VIII, nr. 1, Bucureşti, 1970, cuprinzînd şi o foarte bogată bibliografie.

6 *Documente privind istoria României. Introducere*, vol. I, Bucureşti, 1956.

7 V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967.

8 Vezi amplul şi interesantul studiu de Val. Al. Georgescu, *Byzance et les institutions roumaines jusqu'à la fin du XV^e^ siècle*, în vol. *Actes du XIV^e^ Congrès International des études byzantines*, Bucureşti, 1974; Tania Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, în « Art et société à Byzance . . . », Venise, 1971.

9 Vezi, între altele, *Art et société à Byzance sous les Paléologues. Actes du Colloque organisé par l'Association internationale d'études byzantines tenu à Venise en Septembre 1968*, Venise, 1971; David T. Rice, *Byzantine painting: the last phase*, London, 1968.

10 V. N. Lazarev, *op. cit.*, p. 353.

11 Vezi, între altele, Steven Runciman, *The last byzantine Renaissance*, Cambridge, 1970.

12 Igor Sevcenko, *Théodore Métohites, Chora et les courants intellectuels de l'époque*, în vol. citat, *Art et société à Byzance* . . Citatul dat în text este după V. N. Lazarev, *op. cit.*, p. 353.

13 Din vasta bibliografie referitoare la monumentul bizantin, citām printre lucrările cele mai recente: V. N. Lazarev, *op. cit.*, p. 357 ş.u.; Otto Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei* (în special pp. 7–8), în vol. *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten Kongress*, München, 1958. Cea mai completă lucrare întocmită după restaurarea monumentului este datorată lui Paul A. Underwood, *The Kahrie Djami* (text şi ilustraţii în 3 vol.), New York, 1966; London, 1967.

14 D. A. Zakythinos, *Etats – Sociétés – Cultures. En guise d'introduction*, în vol. citat, *Art et société à Byzances . . .*

15 Ibid., p. 8.

16 D. Obolensky, *The Byzantine Commonwaelth*, London, 1971.

17 G. Brătianu, *Les fouilles de Curtea de Argeş*, în « Revue archéologique », XIII, 1921; idem, *Les bijoux de Curtea de Argeş et leurs éléments italiens;* ibid., XVII, 1923; idem, *Bijoux de Curtea de Argeş et leurs éléments germaniques*, în « Analles de l'Académie Roumaine », Bull. de la Sect. Hist., XI (1924); Pavel Chihaia, *Cîteva date în legătură cu paftaua de la Argeş*, în « Omagiu lui G. Oprescu », Bucureşti, 1961; R. Theodorescu, *Bizanţ, Balcani, Occident . . .*, Buc., 1974.

18 Pavel Chihaia, *Din cetăţile de scaun ale Ţării Româneşti*, Bucureşti, 1974 (cu toată bibliografia problemei). Cartea aceasta prezintă un interes deosebit. Autorul cercetează în amănunt, aducînd argumente noi şi convingătoare, trei dintre problemele esenţiale legate de biserica Sf. Nicolae şi anume: identificarea şi localizarea iniţială a mormintelor din naos; identificarea personajelor reprezentate în cele două portrete ctitoriceşti şi problema atît de controversată a edificiului care a adăpostit cea dintîi Mitropolie oficială a Ţării Româneşti.

19 Paul din Alep, *Călătoriile patriarhului Macarie*, în vol. *Călători străini despre ţările române*, vol. VI, Bucureşti (sub tipar).

20 *Cronicari munteni*, I, Bucureşti, 1961, p. 228.

21 *Ibid.*, pp. 83–84.

22 *Condica Mitropolitului Neofit*, 1746, B.A.R., mss. româneşti, nr. 2106. Vezi şi Cornelia Pillat, *Călătoriile Mitropolitului Neofit în Ţara Românească în a doua jumătate a secolului XVIII*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, Bucureşti, 1956, nr. 3–4, pp. 277–285.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

25 Al. Odobescu, *Istoria arheologiei*, ed. D. Tudor, Bucureşti, 1961.

26 Cezar Bolliac, *Excursiunea arheologică din anul 1869 (Relaţiune către Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice)*, Bucureşti, 1869; Idem., *Les monastères roumaines;* revistele *Buciumul* şi *Trompeta Carpaţilor.*

27 Al. Pelimon, *Impresiuni de călătorie în România*, Bucureşti, 1859, pp. 85–87.

28 Dimitrie Papazoglu, *Excursiune arheologică la trei vechi reşedinţe ale României*, Bucureşti, 1874.

29 H. Trenk. Vezi A. Sacerdoţeanu, *Cercetări istorice şi pitoreşti prin mănăstirile noastre acum optzeci de ani. Lucrările lui Al. Odobescu, H. Trenk şi G. Tattarescu*, Bucureşti, 1942.

30 Vezi *Curtea domnească din Argeş*, BCMI.

31 Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, II, Paris, 1926, pp. 831–834.

32 *Ibid.*, p. 834.

33 N. Beljaev, *Le « Tabernacle du témoignage » dans la peinture balkanique en XIV^e^ siècle*, în « L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans, Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspensky », 2-e partie, Paris, 1930, p. 118

34 Louis Bréhier, *Le monde byzantin. III, La civilisation byzantine*, Paris, 1970, p. 469–470.

35 V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 396.

36 Sv. Radojčić, *Der Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den orthodoxen Balkanslaven und den Rumänen*, în *Actes du XIV^e^ Congrès International des Etudes byzantines*, I, Bucureşti, 1974, p. 199. Considerăm cele spuse de învăţatul iugoslav cu privire la pictura din biserica domnească cu totul juste şi utile ca punct de plecare pentru cercetările ulterioare. « Einen besonderen Platz in der balkanischen Kunst de 14. Jahrh. nimmt die Malerei in der Nikolaus Kirche von Curtea de Argeş ein. Dar Denkmal steht vereinzelt und ist unbestimmt in die Mitte des 14. Jahrh. datiert. Nach der Thematik sind die Fresken in Curtea de Argeş an die extensive Malerei zahlreicher Zyklen in Déčani und Matejća gebunden... Die Ahnlichkeiten der Fresken in Curtea de Argeş mit der serbischen Malerei sind sehr allgemeiner Natur. Aus ihnen dürfte keine Hypothesen über den Einfluss dynastischer Verbindungen auf die künstlerische Beziehungen zwischen Serben und Rumänen jener Zeit um 1360 abgeleitet werden. Die Zyklen in der imposanten Kirche der walachischen Vojvoden erinnern nur durch ihre Menge und ihre Ausführlichkeit an Matejća ».

37 André Grabar, *L'art du Moyen-Age en Europe orientale*, Paris, 1968, p. 100 şi p. 108.

38 *Ibid.*, p. 108.

39 V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările române*, I, Bucureşti, 1959, pp. 141–149 (arhitectura) şi 336–391 (sculptura şi pictura).

40 În foarte interesanta şi documentata lucrare a sa, dr. N. Vătămanu *(Medicina veche românească*, Bucureşti, 1970) dedică monumentului un întreg capitol (« Ciuma neagră şi istoria bisericii domneşti de la Argeş »). Autorul este preocupat de numeroase probleme asupra cărora nu putem insista aci. Ipotezele se înlănţuie, pornind de la acelea ale altor cercetători, unele rămase valabile şi, în general, acceptate şi astăzi, altele ce se dovedesc caduce, prin informaţia mai nouă privind iconografia picturii veacului al XIV-lea (marele număr al reprezentării minunilor de tipul « vindecări » ca şi a sfinţilor « tămăduitori » nu se datora ciumei răspîndite în toată Europa şi ajunsă la Curtea de Argeş, ci unei evoluţii mai vechi a iconografiei bizantine), fie printr-o interpretare forţată (cum este cazul cu numele lui Basarab care, chemîndu-se Ioan, ar explica prezenţa sf. Ioan Gură de Aur în conca absidei altarului sau cel al explicaţiei prezenţei la Argeş a moaştelor sf. Filofteia care « dovedeşte o acţiune mistică de protejare împotriva bolilor şi, în primul rînd, a ciumei » (p. 115). Pentru problema numelui lui Basarab şi a semnificaţiei de Ioan, vezi E. Vîrtosu, *Titulatura domnilor şi asocierea la domnie în Ţara Românească şi Moldova (pînă în secolul al XV-lea)*, Bucureşti, 1960. Deşi dr. Vătămanu face referire în lucrarea sa la această carte, concluziile la care ajunge nu sînt cele ale autorului ei.

Lucrarea lui Al. Alexianu, *Acest ev mediu românesc. Însemnări de iconografie şi artă veche pămînteană*, Bucureşti, 1973, se opreşte îndelung, cu un lirism de factură romantică, asupra ctitoriei Basarabilor de la Argeş. Din nefericire, originalitatea ipotezelor autorului nu-şi găseşte fundament ştiinţific. Nimic nu poate dovedi că « meşterul Manea (Mano-Manole) nu este cel din legenda care povesteşte înălţarea mănăstirii lui Neagoe Basarab din veacul al XVI-lea, ci un « meşter şcolit la Bizanţ », care a ridicat biserica din veacul al XIV-lea. Cît despre interpretarea scenei socotită a fi reprezentat « Pilda celui ce a zidit turn », este meritul autorului de a fi atras atenţia asupra ei, cu mai multă insistenţă decît alte lucrări. Vom reveni asupra acestui punct în analiza iconografică a picturii.

41 Răzvan Theodorescu, *Bizanţ, Balcani, Occident...*, Bucureşti, 1974.

42 Pavel Chihaia, *Din cetăţile de scaun ale Ţării Româneşti* Bucureşti, 1974.

43 N. Constantinescu, *op. cit.*

44 *Ibid.*, p. 25; vezi Răzvan Theodorescu, *Artă şi societate în veacul al XIV-lea*, în « Studii şi cercetări de istoria artei », Seria Arta plastică, tom. 19, nr. 1, Bucureşti, 1972; idem, *Bizanţ, Balcani, Occident...*

45 N. Constantinescu, *op. cit.*, p. 29. Iată ce spune autorul: « Putem afirma că monumentul era decorat cu foarte frumoase fresce din care am găsit importante urme în condiţii stratigrafice perfect clare ».

46 V. Drăghiceanu, *op. cit.*

47 N. Constantinescu, *op. cit.* Este cazul să precizăm dealtfel că, oricît de abil, autorul sgrafitului nu putea să scrie direct pe stratul de mortar dintre bolovani—chiar dacă la data evenimentului pe care îl consemnează acesta nu făcuse priză — ci pe o preparaţie specială de mortar, aşa cum a şi făcut.

48 Gordana Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris, 1969, p. 59.

49 Dacă Nicolae Alexandru a fost şi asociatul la domnie al tatălui său rămîne încă de dovedit. Majoritatea lucrărilor asupra monumentului de la Argeş afirmă acest lucru.

50 P. Underwood, *op. cit.*, vol. I, p. 11–12.

51 *Ibid.*

52 Pentru întreaga problemă, vezi şi interesantul studiu al lui Pavel Chihaia: « Contribuţii la identificarea portretelor din biserica Sf. Nicolae domnesc şi din biserica lui Neagoe de la Curtea de Argeş, în *Din cetăţile de scaun ale Ţării Româneşti*, Bucureşti, 1974. Chiar dacă nu sîntem de acord cu întreaga argumentaţie a autorului, esenţialul vine în sprijinul punctului nostru de vedere. Autorul citează şi întreaga bibliografie la zi.

53 N. Constantinescu, *op. cit.* Pentru problema Vidinului, vezi Maria Holban, *Contribuţii la studiul raporturilor dintre Ţara Românească şi Ungaria angevină*, în « Studii şi materiale de istorie medie », I, Bucureşti, 1956 (p. 7–62).

54 Majoritatea autorilor, cu excepţia lui N. Constantinescu, consideră ca certă calitatea de ctitor a lui Basarab.

55 Emil Vîrtosu, *op. cit.* Vezi şi nota 83 în care se justifică într-un fel această lipsă.

56 Tit Simedrea, *Viaţa şi traiul Sfîntului Nifon, patriarhul Constantinopolului*, Bucureşti, 1937; *Istoria Ţării Româneşti* (ed. C. Greceanu şi D. Simonescu), Bucureşti, 1960.

57 Vezi şi I. D. Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti*, Bucureşti, 1975, p. 66.

58 Pavel Chihaia, *op. cit.*, p. 46–65.

59 N. Beljaev, *op. cit.*

60 *De ceremoniis* (ed. Bonn).

61 Isaia, 60, 1–3: «Popoarele umblă în lumina ta şi împăraţii în razele răsăritului tău»; Ieremia, 16, 10: « Către tine se vor îndrepta popoarele de la marginile pămîntului... »

62 N. Beljaev, *op. cit.*

63 Ibid.

64 A. Grabar, *Pseudo-Codinos et les cérémonies de la Cour byzantine au XIV^{e} siècle*, în vol. *Art et société à Bizance...*

65 Ştefan Ştefănescu, *Ţara Românească de la Basarab « Întemeietorul » pînă la Mihai Viteazul*, Bucureşti, 1970, p. 41.

66 Const. C. Giurescu, *Întemeierea Mitropoliei Ungrovlahiei*, în « *Biserica Ortodoxă Română* », an. LXXVII, nr. 7–10, Bucureşti, 1959.

67 *Ibid.*

68 Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 40.

69 R. Ljubinković şi M. Corović-Ljubinković, *La peinture médiévale à Ochrid*, în *Recueil de travaux, publié à l'occasion du X^{e} anniversaire de la fondation du Musée...*, Ohrida, 1961, p. 128; Vezi J. D. Djurić, *L'église de Sainte Sophie à Ochrid*, Beograd, 1963, p. XI; vezi şi Suzy Dufrenne, *op. cit.*, p. 39–40.

70 Răzvan Theodorescu, *Bizanţ, Balcani, Occident...*, p. 224–228 (cu bibliografia respectivă).

71 *Ibid.*

72 Emil Lăzărescu, *Nicodim de la Tismana şi rolul său în cultura veche românească*, I (pînă la 1385), în « Romanoslavica », XI (1965), Bucureşti, p. 268.

73 Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, p. 220

74 *Ibid.*, p. 220

75 Pentru problemele legate de Ţara Românească în veacul al XIV-lea, vezi interesanta şi documentata lucrare a lui Dinu C. Giurescu, *Ţara Românească în secolele XIV–XV*, Bucureşti, 1973.

76 *Curtea domnească din Argeş. Note istorice şi arheologice*, în BCMI, 1917–1923, Bucureşti, 1923.

77 N. Constantinescu, *op. cit.*

78 Aurelian Sacerdoţeanu, *Mormîntul de la Argeş şi zidirea bisericii domneşti*, BCMI, Bucureşti, 1935, p. 49–57.

79 Grigore Ionescu, *Curtea de Argeş, istoria oraşului prin monumentele lui*, Bucureşti, 1940, p. 13–14.

80 N. Constantinescu, *Curtea domnească din Argeş, probleme de geneză şi evoluţie*, în « Buletinul Monumentelor Istorice », an. XL, nr. 3, 1971, p. 15.

81 Pavel Chihaia, *op. cit.*, p. 80, 81.

82 Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, Bucureşti, 1963, p. 118. Ideea exprimată de N. Constantinescu cum că prispa şi foişorul casei domneşti de pe latura sudică a incintei ar fi fost adăugate vechii case din veacul al XIII-lea la începutul celui de al XVI-lea, cu prilejul unei refaceri, nu poate fi susţinută. Tipul de plan caracteristic acestei locuinţe cerea în mod imperios prezenţa iniţială a foişorului menit, pe de o parte, să adăpostească gîrliciul de acces la pivniţă (golul uşii originale de la pivniţă se află exact în axul şi sub zidul exterior al sălii în care se ajungea de la parter la nivelul locuinţei), iar pe de altă parte, să înlesnească accesul printr-o scară — care, fără pridvor, nu putea fi decît mobilă, ceea ce nu-i de admis — în faţa sălii prin care se făcea intrarea în casă. Faptul că fundaţiile prispei şi ale foişorului nu sînt legate intim de zidurile pivniţei denotă din partea meşterilor zidari o înţelegere a felului cum trebuiau realizate două componente ale aceleiaşi clădiri care exercita presiuni diferite pe terenul de fundaţie.

83 Semnificativă ne apare prezenţa pe peretele dinspre nord al bisericii, exact deasupra inscripţiei care aminteşte moartea la Cîmpulung a lui Basarab I, a scenei care reprezintă « Pilda bogatului căruia i-a rodit ţarina »: un personaj încoronat, îmbrăcat în haine scumpe, stă într-un jeţ domnesc şi supraveghează lucrările de execuţie ale unui edificiu. În timp ce lucrul este în toi, printre turnurile unui castel ce formează fondul scenei, un înger coborît din cer vesteşte prinţului inutilitatea continuării lucrului. O inscripţie care fusese adăugată cîndva şi înlăturată apoi de restauratorii din urmă ai picturii, punea în gura îngerului următoarele vorbe adresate personajului: « Nebune, la noapte va să iasă sufletul tău de la tine ». Scena e străină iconografiei cunoscute. Prezenţa ei în biserica de la Argeş ne apare cu atît mai semnificativă. Ea pare nu atît să interpreteze pilda privind zădărnicia activităţii întreprinse de muritor cît să consemneze un fapt întîmplat aievea. Căci mai potrivite ar părea în gura îngerului vorbele pe care Dumnezeu le-a adresat lui David, tatăl lui Solomon: « Fiindcă ţi-ai pus în gînd să zideşti templu întru slava numelui meu, bine ai făcut că ţi-ai pus în gînd. Dar nu tu vei zidi templul, ci fiul tău. El să zidească templul pentru proslăvirea numelui meu » (Cartea I a Regilor, 8,18–19 şi 5,19). Faptul că la 1352, anul morţii lui Basarab I, biserica era probabil în construcţie, de desăvîrşirea ei ocupîndu-se ca ctitor, poate încă din 1340, Nicolae Alexandru, fiul lui Basarab, şi, în acelaşi timp, lipsa inexplicabilă din tabloul votiv a lui Basarab, a îndreptăţit pe Maria Ana Musicescu să presupună — şi presupunerea mi se pare pe deplin întemeiată — că personajul încoronat din această scenă reprezintă pe Basarab. Vezi şi cele ce se spun în legătură cu această scenă la pag. 23–24.

84 Carmen Dumitrescu, *Biserica rupestră de la Corbii de Piatră, cel mai vechi ansamblu de pictură — cunoscut astăzi — din Ţara Românească*, în « Studii şi cercetări de istoria artei », Bucureşti, 1975, p. 23–51.

85 Sv. Radojčić, *Geschichte der serbischen Kunst*, Berlin, 1969, p. 77.

86 P. Underwood, *op. cit.*

87 Prof. A. Xyngopoulos atrage atenţia, în lucrarea sa *Thessalonique et la peinture macedonienne*, Atena, 1955, p. 72–73, asupra unui amănunt de ordin iconografic din această scenă: îngerii purtînd tunici scurte şi hlamidă. Acest motiv, de provenienţă macedoneană, a fost preluat de Serbia (Studenica, Nagoricino, Gračanica). El se găseşte şi la Curtea de Argeş, reapare la Ravanica (1376–1381) şi mai tîrziu la Sf. Atanasie din Castoria (1385). O dată mai mult, pictura de la Argeş participă la orizontul bizantin şi la cel sîrbesc al veacului XIV.

88 P. A. Underwood, *op. cit.*, vol. I, p. 74

89 *Ibid.*, vol. I, p. 78–80

90 *Ibid.*, vol. I, p. 103–106

91 Pentru inscripţiile scenelor de la Curtea de Argeş, vezi articolele semnate de P. P. Panaitescu, V. Brătulescu şi P. Cancel din vol. cit. *Curtea domnească din Argeş.*

92 Vezi şi Vasile Grecu, *Cărţi de pictură bisericească bizantină...*, Cernăuţi, 1936.

93 N. Beljaev, *op. cit.*, I. D. Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti*, Bucureşti, 1973, p. 65–70.

94 I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 72–73.

95 *Ibid.*, p. 80

96 *Ibid.*, p. 151

97 V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 366 presupune că această coroană a fost adăugată mai tîrziu. Totuşi ea exista în sec. XVIII, cînd Radu zugravul a copiat această scenă. Vezi Teodora Voinescu, *Un caiet de modele de pictură medievală românească*, în *Pagini de veche artă românească*, III, Bucureşti, 1974, p. 162, fig. 11.

98 Pavel Chihaia, în *Din cetăţile de scaun...*, p. 138–139, crede că este vorba de sf. Teodor Stratilat.

99 V. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, în vol. *Actes du XII*^{e} *Congrès International d'Etudes byzantines*, III, Beograd, 1964, p. 90.

100 *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 115.

101 Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 67

102 N. Iorga, *Bizanţ după Bizanţ*, Bucureşti, 1972, p. 6.

103 Lucrările cele mai recente care discută sub toate aspectele ei pictura paleologă sînt: O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, în *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinischen-Kongress*, München, 1958 (lucrare fundamentală); coreferatul la referatul de mai sus, publicat in extenso în «Jahrb. der österr. Byzantinisten Gesellschaft» VII (1958), datorat lui Sv. Radojčić, *Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance*; V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967; M. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIV*^{e} *siècle*; Sv. Radojčić, *Der Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den orthodoxen Balkanslaven und den Rumänen*, ambele în *Actes du XIV*^{e} *Congrès International des Etudes byzantines*, I, Bucureşti, 1974.

104 P. A. Underwood, *op. cit.*

104a A. Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique*, în vol. cit. « Art et société à Byzance... »

104b St. Pelekanidis, *Kallierghis, cel mai bun pictor al Tesaliei*, Atena, 1973 (în l. greacă, cu rezumat în l. engleză)

105 M. Chatzidakis, *op. cit.*, p. 179.

106 A. Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints-Apôtres de Thessalonique*, în *Art et société à Byzance...*

107 Datarea picturii propusă de Tania Velmans într-o « perioadă apropiată de anii 1340 », nu ni se pare cu totul convingătoare (vezi nota 108).

108 Tania Velmans, *Les fresques de Saint-Nicolas-Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIV*^{e} *siècle*, în *Cahiers archéologiques*, XVI, Paris, 1966.

109 V. N. Lazarev, *op. cit.*, p. 354.

110 M. Chatzidakis, *op. cit.*, fig. 13.

111 V. N. Lazarev, *op. cit.*, p. 354.

112 P. A. Underwood, *op. cit.*, vezi ilustraţiile din vol. II şi III.

113 M. Chatzidakis, *op. cit.*, p. 178.

114 M. Chatzidakis, *op. cit.*, vol. I, p. 94, 118, 119.

115 A. Xyngopoulos, *op. cit.*

116 O. Demus, în *op. cit.*, p. 12, distinge trei stiluri pe care le numeşte: *pitoresc*, *clasic* şi *manierist*.

117 V. N. Lazarev, *op. cit.* (Capitolul privind sec. XIV).

118 A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Atena, 1955.

119 M. Chatzidakis şi Sv. Radojčić, în *Actes du XIV*^{e} *Congrès...*

120 V. Vătăşianu, *op. cit.*

121 M. Chatzidakis, *op. cit.*

122 *Ibid.*

123 P. Milković-Pepek, *L'œuvre des peintres Michel et Euthych*, Skoplje, 1967 (în limba macedoneană, cu rezumat francez). Vezi şi Maria Sotiriou, *L'école macédonienne et l'école dite de Miloutine*, Atena, 1969 (în limba greacă, cu rezumat francez).

124 *Ibid.*

125 V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 389. Deşi autorul recunoaşte la pag. 390 că « e prematur de a vorbi, pe la mijlocul veacului al XIV-lea, de o asemenea şcoală » (cretană), totuşi admite, la pag. 389, că « zugrăvelile din biserica domnească aparţin în parte « şcolii macedonene », pe de altă parte însă « mai ales şcolii cretane ». După V. N. Lazarev care, primul, a arătat că nu se poate vorbi de existenţa unei şcoli cretane în veacul al XIV-lea, toţi istoricii de artă au căzut de acord cu acest punct de vedere. Cea mai recentă lucrare care aduce preciziuni noi: M. Chatzidakis, *Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque*, Veneţia, 1974.

126 P. A. Underwood, *op. cit.*

127 A. Xyngopoulos, *Les fresques...*

128 St. Pélékanidis, *op. cit.*

129 V. Vătăşianu, în *op. cit.*, foloseşte adeseori termenul de « naturalism », care nu se potriveşte stilului picturii de la Argeş.

130 Sv. Radojčić, *Geschichte der serbischen Kunst*, Berlin, 1969, p. 83.

131 M. Chatzidakis, *op. cit.*, p. 159.

132 *Ibid.*, p. 172.

133 *Ibid.*, p. 159.

134 Este vorba de restaurarea picturii, făcută de zugravul Pantelimon în 1827. Pentru date mai amănunţite asupra veşmintelor purtate de Vladislav şi de soţia sa, vezi Pavel Chihaia, *op. cit.*, cap. VII.

135 Emil Lăzărescu, *Despre piatra de mormînt a comitelui Laurenţiu şi cîteva probleme arheologice şi istorice în legătură cu ea*, în « Studii şi cercetări de istoria artei », 1–2, 1957, p. 109–127.

136 Recente cercetări au dus la constatarea că în vremea Paleologilor, intelectualitatea bizantină era atrasă de literatura occidentală. Vezi Hans-Georg Beck, *Besonderheiten der Literatur in der Palaiologenzeit*, în vol. citat: *Art et société à Bizance...*, Veneţia, 1971.

137 Sv. Radojčić, *Geschichte der serbischen Kunst...*, Berlin, 1969

138 A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 171. Autorul semnalează o serie de amănunte din pictură de la Boiana care atestă influxuri apusene. Evident, este vorba numai de detalii, esenţialul rămînînd inspirat de arta bizantină.

139 Piatra este fragmentară. Ea acoperea, probabil, mormîntul ţarului Ivan Alexandru (†1371). Vezi V. K. Mijatev (*Izvestia*, Institutul de Arheologie al Academiei de Ştiinţe din Sofia, XIX, 1955, p. 339–358.

140 Pentru toată această problemă, vezi Răzvan Theodorescu, *Bizanţ*, *Balcani*, *Occident*. . ., cap. VII, care are şi o bogată bibliografie.

141 Pavel Chihaia, *op. cit.* Capitolul: « Contribuţii la identificarea portretelor din biserica Sf. Nicolae Domnesc. . . » Vezi şi Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în ţările române*, Bucureşti, 1970, p. 86–105, cu o amplă bibliografie mai veche.

142 *Ibid.*, p. 36. Literatura privind podoabele de la Argeş este foarte bogată. Printre lucrările mai vechi, vezi G. Brătianu, *Les bijoux de Curtea de Argesh et leurs éléments italiens*, p. 90–110; *ibid.*, *Bijoux de Curtea de Argesh et leurs éléments germaniques*, p. 30–54. Printre lucrările recente, vezi Marin Matei Popescu, *Podoabe medievale în ţările române*, Bucureşti, 1970; Corina Nicolescu, *Arta metalelor preţioase în România*, Bucureşti, 1973.

143 Pavel Chihaia, *op. cit.*, p. 37.

144 *Ibid.*, p. 45.

145 *Ibid.*, p. 23–25.

146 Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în ţările române*, Bucureşti, 1970, p. 90.

147 Pavel Chihaia, *op. cit.*, p. 16–21.

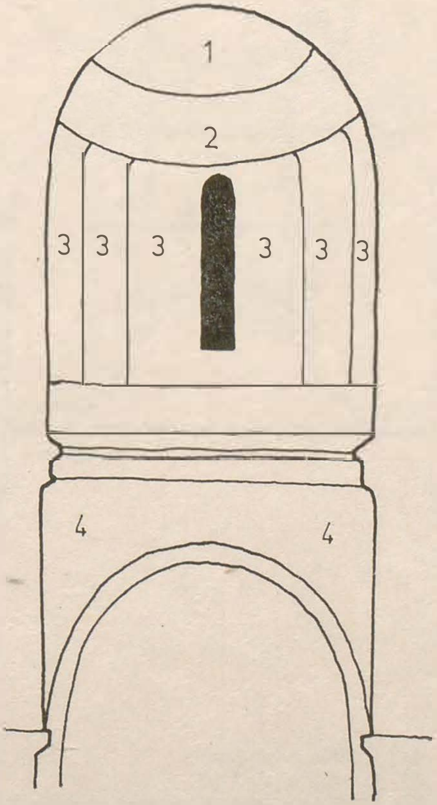
148 *Ibid.*, p. 18–20.

149 *Ibid.*, p. 19; Paul Petrescu, *Pomul vieţii în arta populară din România*, în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 1 (1961).

150 Pavel Chihaia, în *op. cit.*, p. 18, le consideră a fi « pomi cu fructe »; oricum ar fi, în numeroasele piese de argintărie din secolele XIV–XV se pot vedea asemenea decoruri în care arcul frînt gotic cu fleuroane este asemănător cu decorul pietrei de mormînt de la Argeş. (Vezi Corina Nicolescu, *Arta metalelor*. . ., fig. 23, 24, 35, 36 (în desen) şi fig. 32–34 (ilustraţii în alb-negru).

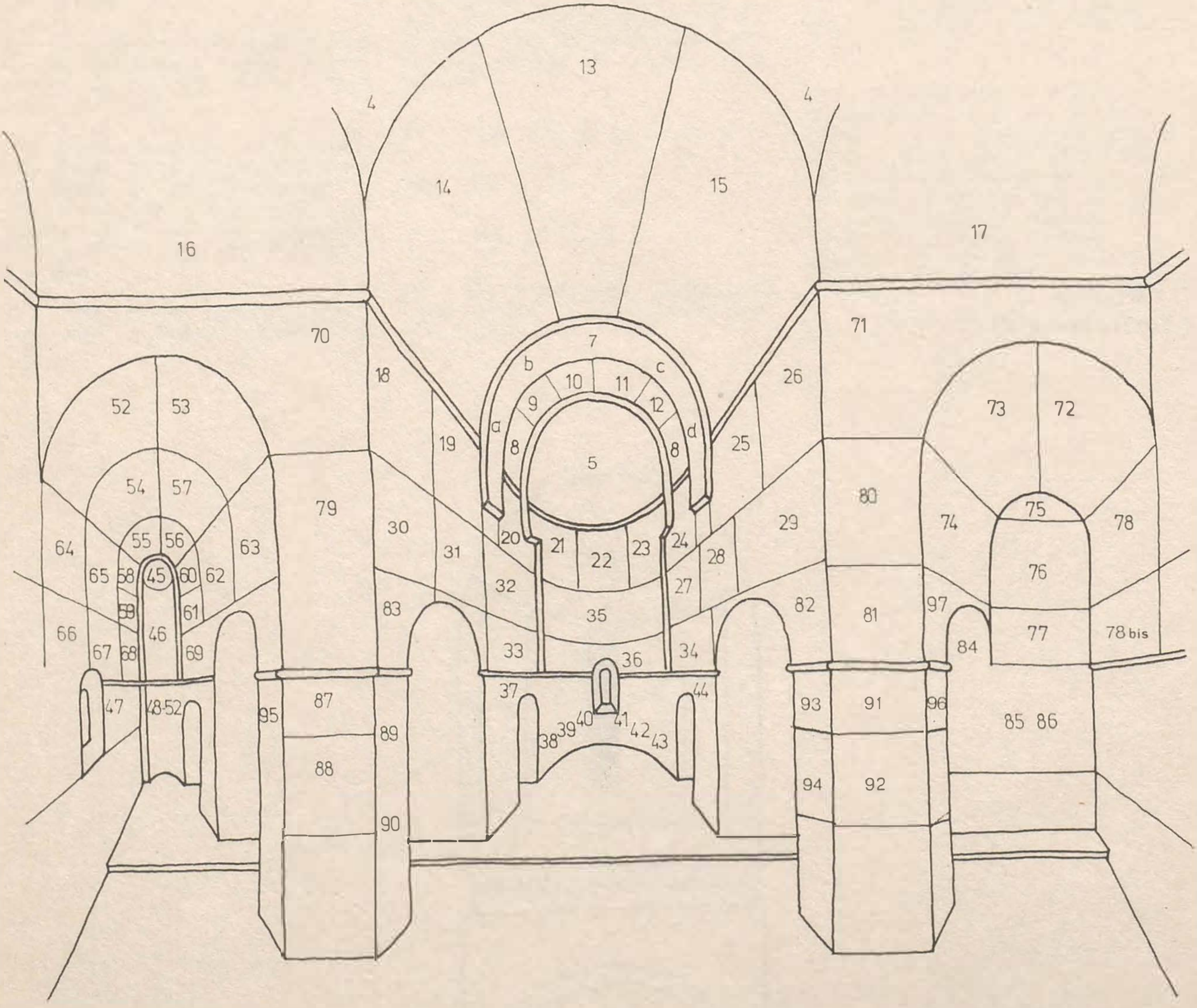
151 Răzvan Theodorescu, *op. cit.*

Schema I
(Turla bisericii)



1. Pantocratorul (repictat)
2. Îngeri şi serafimi
3. Profeţi }
4. Evanghelişti } parţial repictaţi

Schema II
(Perspectivă din naos spre răsărit)



Altarul

5. Fecioara tronind, cu Isus pe genunchi, sf. Nicolae, sf. Ioan Gură de aur și doi arhangheli
6. a, b, c, d, profeți-bust
7. Sf. Duh (porumbelul)
8. Profeți în picioare
9—12. Profeți-bust
13. Medalioane (repictate sec. XVIII)
14. Înălțarea lui Isus
15. Coborîrea sf. Duh
16. Duminica tuturor sfinților (repictat)
17. Nașterea lui Isus (repictat)
18. Mironosițele la mormînt
19. Isus arătindu-se celor două Marii
20. Femeile vestesc apostolilor învierea lui Isus
21. Petru și Ioan la mormîntul gol
22. Isus în drum spre Emaus
23. Cina de la Emaus
24. Luca și Cleopa anunță apostolilor apariția lui Isus
25. Necredința lui Toma
26. Isus se arată apostolilor la marea Tiberiadei
27. Isus cu apostolii pe malul mării
28. Petru se întreabă ce va fi cu Ioan
29. Traditio Legis
30. Isus binecuvîntează copiii

31. Isus în casa Martei şi Mariei
32. Pilda bunului Samaritean
33. Episodul femeii adultere
34. Pilda celor zece fecioare
35. Cortul Mărturiei şi reprezentanţii celor 12 triburi ale Israelului
36. Împărtăşirea apostolilor
37. Ierarh-bust
38. Sf. Chiril din Alexandria
39. Sf. Athanasie cel Mare
40—41. (distrus, probabil sf. Vasile cel Mare şi sf. Ioan Gură de Aur)
42. Sf. Grigore Teologul
43. Ierarh anonim
44. Ierarh (bust) anonim

Proscomidia

45. Maica Domnului Platytera (bust), în concă
46. Liturghia îngerească
47. Trei sfinţi diaconi: Ştefan, Romanos şi Laurenţiu
48. Sf. Petru din Alexandria
49. Sf. Silvestru Papa
50. Sf. Ioan Milostivul
51. Ierarh anonim
52. Ierarh anonim
53. Două scene deteriorate
54. Ioan predicind în pustie
55. Scenă din ciclul lui Ioan Botezătorul
56. Isus cu apostoli (parabolă?)
57. Isus cu doi apostoli (chemarea primilor apostoli?)
58. Isus şi trei personaje
59. Pilda talanţilor
60. Isus tămăduieşte o femeie culcată
61. Vameşul şi fariseul
62. Isus în Sinagogă cercetînd Legea
63. Vizitaţia
64. Isus şi Samariteanca (?)
65. Ispitirea lui Isus în deşert (?)
66. Ioan în faţa lui Irod şi în temniţă
67. Dansul Salomeii
68. Decapitarea şi înmormîntarea lui Ioan
69. Parabola fiului risipitor

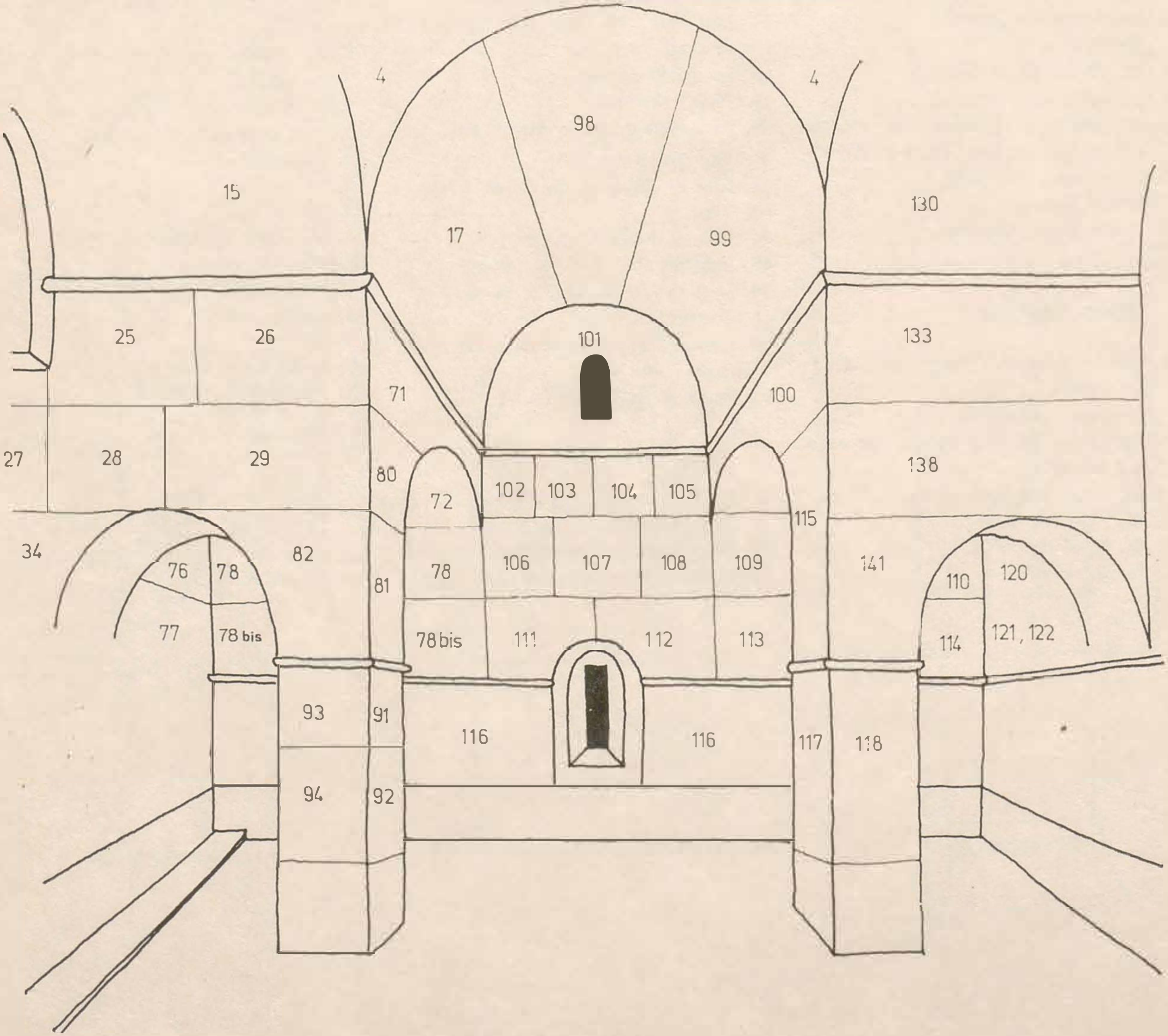
Naosul

70. Scenă pictată în sec. XIX: Isus şi Samariteanca
71. Buna Vestire (repictată în sec. XVIII)
72. Învierea fiului văduvei din Nain
73. Scenă deteriorată
74. Cina cea de taină
75. Arhanghel-bust
76. Spălarea picioarelor
77. Rugăciunea din grădina Ghetsimani
78. Vindecarea unor îndrăciţi (repictat sec. XVIII)
78 bis. Vindecarea leproşilor (repictat sec. XVIII)
79. Sfînt profet în picioare
80. Isus Emanuil cu tetramorf
81. Sf. militar
82. Sf. militar
83. Sf. militar
84. Sf. Ioan Botezătorul (bust)
85—86. Sfinţi militari
87. Milostenia sf. Filofteia (sec. XVIII)
88. Înmormîntarea sf. Filofteia (sec. XVIII)
89. Martiriul sf. Filofteia
90. Aducerea moaştelor sf. Filofteia
91. Martiriul sf. Petru
92. Martiriul sf. Haralambie
93. Martiriul sf. Pavel
94. Martiriul sf. Toma

sec. XVIII

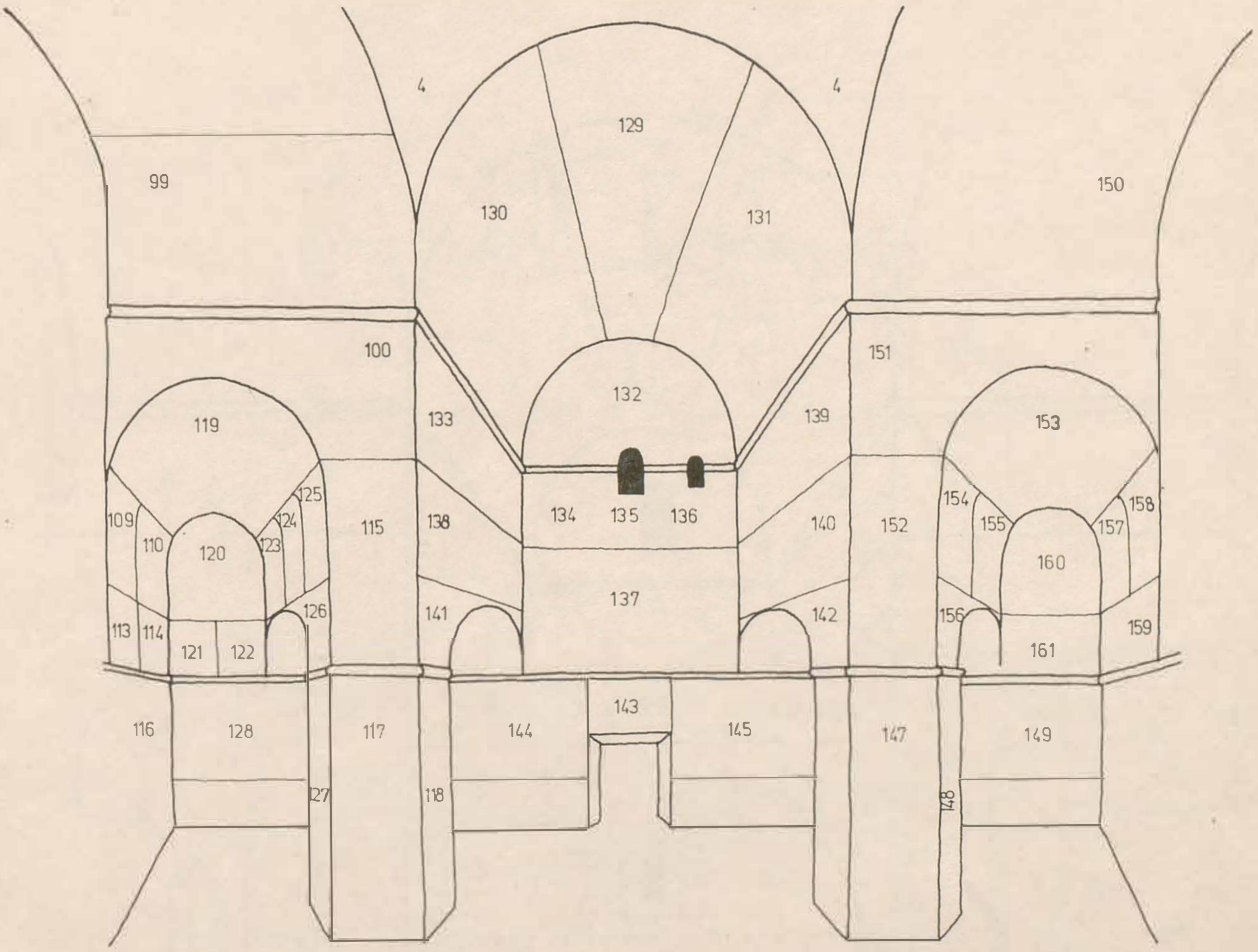
95. Sf. pustnic
96. Sfînt (?)
97. Sf. pustnic (?)

Schema III
(Perspectivă din naos spre miazăzi)



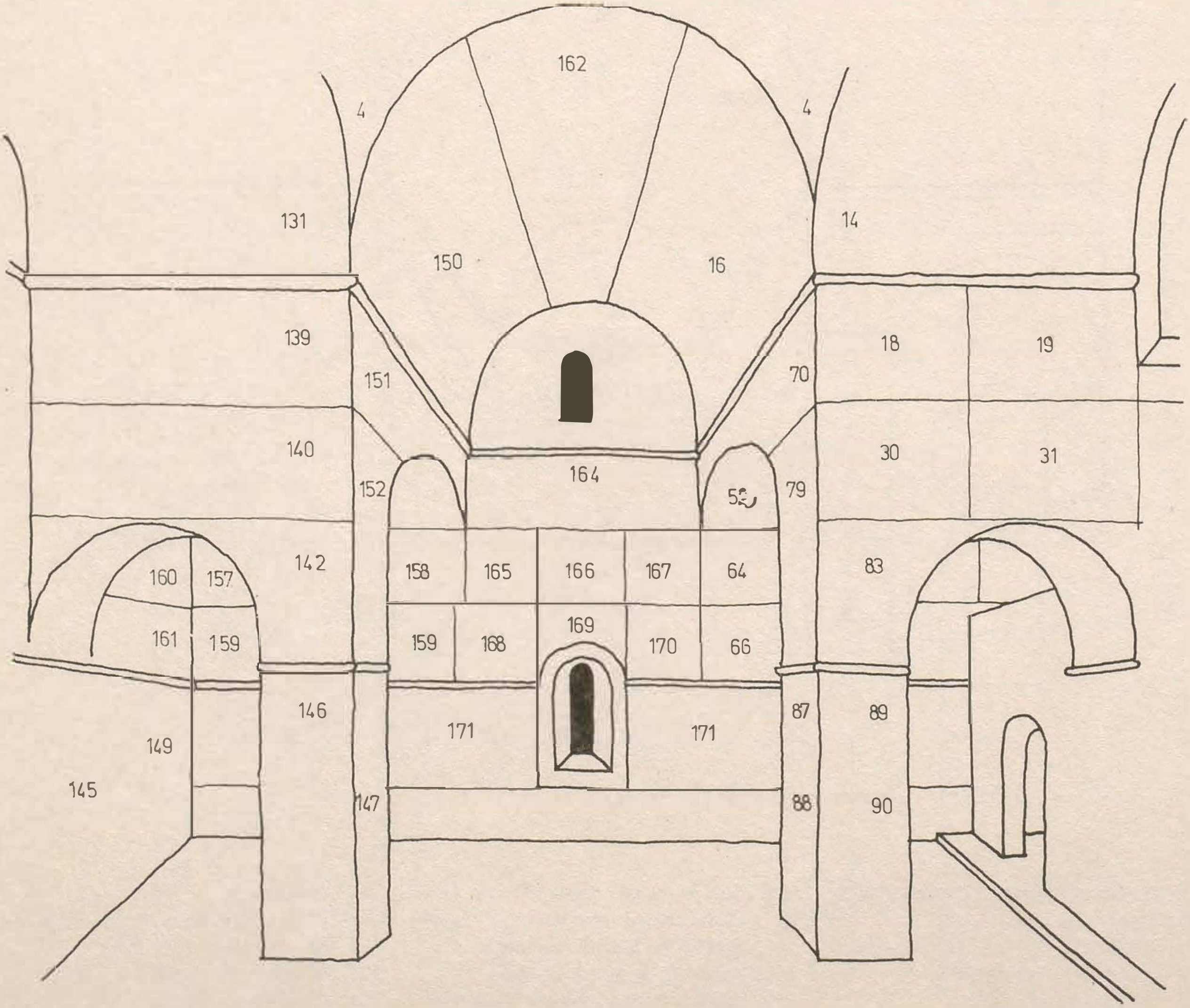
98. Profeţi în medalioane (sec. XIX)
99. Botezul (repictat)
100. Cina de la Mamvri (repictat)
101. Întîmpinarea Domnului
102. Iosif şi Maria în drum spre Betleem
103. Recensămîntul lui Quirinus
104. Magii la Irod
105. Irod se consultă cu fariseii
106. Isus găseşte pe apostoli dormind
107. Isus cu apostolii dormind şi cetele urmăritorilor
108. Sărutul lui Iuda
109. Judecata arhiereilor
110. Judecata lui Pilat
111. Batjocorirea lui Isus
112. Drumul crucii
113. Veronica şterge faţa lui Isus (repictat)
114. Ţintuirea lui Isus pe cruce (repictat)
115. Sfînt ierarh în picioare
116. Sfinţi militari şi alţi sfinţi în picioare
117. Sf. Teodor Tiron
118. Sf. Dimitrie

Schema IV
(Perspectivă din naos spre asfințit)



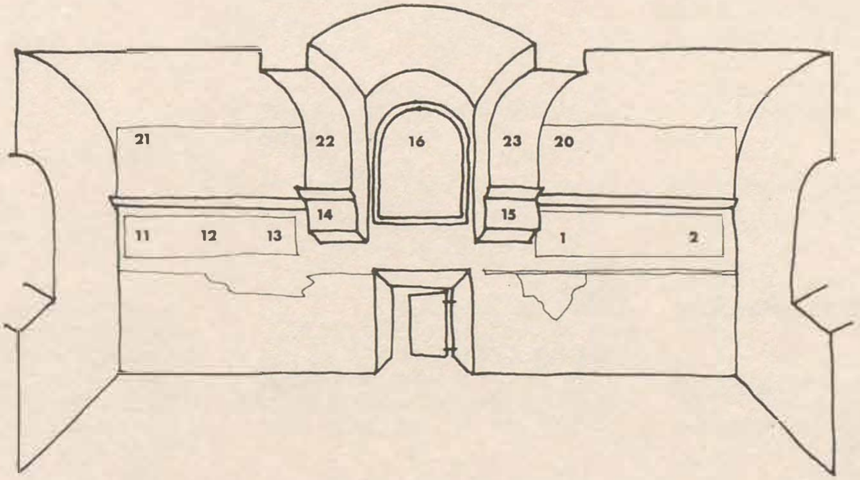
119. Medalioane (martiri?) (sec. XIX)
120. Urcarea pe cruce
121. Răstignirea } repictate
122. Coborîrea de pe cruce
123. Spînzurarea lui Iuda
124. Lepădarea lui Petru
125. Căința lui Petru
126. Sfînt pustnic așezat
127. Sf. Ștefan cel Nou
128. Sfinți în picioare
129. Profeți-bust
130. Învierea lui Lazăr
131. Intrarea în Ierusalim
132. Schimbarea la față
133. Uciderea pruncilor (parțial repictată)
134. Visul lui Iosif
135. Fuga în Egipt
136. Isus mergînd cu familia la Ierusalim pentru sărbătorirea Paștelui
137. Adormirea Maicii Domnului
138. Nunta de la Cana Galileii
139. Vindecarea unui îndrăcit (repictat)
140. Parabola cu nunta fiului de împărat
141. Sfînt militar așezat
142. Sfînt militar așezat
143. Sfîntul Nicolae (repictat)
144. Arhanghelul Mihail (repictat)
145. Ctitorii (Vladislav Vlaicu (?) și soția sa Ana). (Repictat sec. XIX)
146. Sf. Gheorghe
147. Sf. Teodor Stratilat (?)
148. Sfînt (?)
149. Sfinți
150. Anastasis
151. Pilda celui căruia i-a rodit țarina (?) (pictat sec. XIX)
152. Sf. ierarh în picioare
153. Medalioane (martiri?)
154. Scenă neidentificată
155. Idem
156. Sfînt
157. Ispitirea lui Isus în deșert (?) (sec. XIX)
158. Scenă neidentificată (sec. XIX)
159. Chemarea apostolilor sau pescuitul miraculos (sec. XIX)
160. Isus vindecă pe soacra lui Petru
161. Iosif din Arimateia cere trupul lui Isus

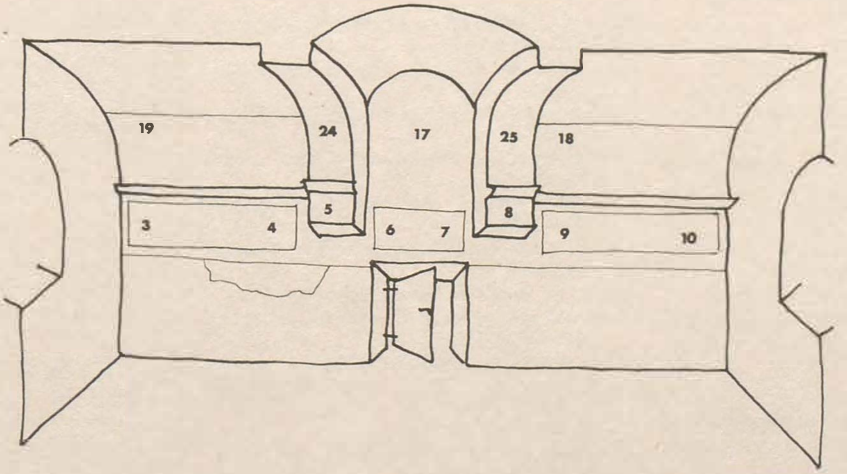
Schema V
(Perspectivă din naos spre miazănoapte)



162. Medalioane (sec. XVIII)
163. Plîngerea şi punerea lui Isus în mormînt
164. Înmulțirea pîinilor
165. Vindecarea femeii cu pierdere de sînge
166. Alungarea negustorilor din Templu
167. Vindecarea fiului sutaşului (?)
168. Fragment din punerea în mormînt
169. Evreii cer lui Pilat pază la mormînt şi îngerul ridicînd piatra mormîntului
170. Pilda bogatului căruia i-a rodit țarina
171. Sfinți

Schemele VI–VII
(Perspectivă din pronaos spre răsărit și spre asfințit)





1. Nașterea sf. Nicolae
2. Darea sfîntului la învățătură
3. Hirotonisirea sfîntului
4. Cei trei voievozi în închisoare
5. Sf. Nicolae se arată în vis împăratului Constantin
6. Sfîntul Nicolae se arată în vis guvernatorului Avlavie.
7. Sfîntul scapă de la moarte pe cei trei voievozi
8. Împăratul Constantin înmînează celor trei voievozi daruri pentru sf. Nicolae
9. Voievozii încărcați cu daruri ajung la sfînt
10. Sfîntul dăruiește pungi cu aur celor trei fecioare sortite pierzaniei
11. Rugăciune la icoana sfîntului
12. Sfîntul taie copacul în care diavolii își făcuseră culcuș
13. Sfîntul scapă viața unor corăbieri pe marea în furtună
14. Profeți
15. Bogatul nemilostiv (Fragment din Judecata de apoi)
16. Deisis cu portretul lui Nicolae Alexandru
17. Întîmpinarea Maicii Domnului
18. Episodul cu logodna Fecioarei
19, 20, 21, Sinoade ecumenice
22. Mucenici
23. Mucenici
24. Mucenici
25. Mucenici

Listă cu cicluri iconografice

1. Ciclul marilor sărbători *

Buna Vestire (71) [1]
Naşterea lui Isus (17)
Botezul lui Isus (99)
Întîmpinarea Domnului (101)
Învierea lui Lazăr (130)
Intrarea în Ierusalim (131)
Răstignirea (121)
Schimbarea la Faţă (132)
Adormirea Maicii Domnului (137)
Anastasis (150) [2]
Înălţarea (14)
Coborîrea sf. Duh (15)

2. Ciclul vieţii sf. Ioan **

Ioan predicînd în pustie (54): Matei 3/1—2.
Scenă neidentificată din acelaşi ciclu (53, 55)
Ioan în faţa lui Irod şi în temniţă (66): Matei 14/3
Dansul Salomeii (67): Matei 15/6
Decapitarea şi înmormîntarea lui Ioan (68): Matei 15/10

3. Ciclul Fecioarei şi copilăriei lui Isus

Vizitaţia (63)
Iosif şi Maria în drum spre Betleem (102)
Recensămîntul lui Quirinus (103): Luca 2/4—5
Magii la Irod (104)
Irod se consultă cu fariseii (105)
Uciderea pruncilor (133)
Visul lui Iosif (134): Matei 2/13
Drumul la Betleem (135)
Isus cu familia în drum spre Ierusalim pentru sărbătorirea Paştelui (136): Luca 2/41—42

4. Scene din viaţa lui Isus: pilde şi minuni

Isus în Sinagogă cercetînd Legea (?) (62): Luca 4/16—17
Ispitirea lui Isus în deşert (?) (65): Luca 4/1—13
Isus în casa Martei şi Mariei (31): Luca 10/38—42
Pilda bunului Samaritean (32): Luca 10/30—34
Episodul femeii adultere (33): Luca 7/37—38
Pilda celor zece fecioare (34): Matei, 25/1—13
Isus cu apostoli (parabolă?) (56)
Isus cu doi apostoli (chemarea primilor apostoli?) (57)
Isus şi trei personaje (?) (58)
Pilda talanţilor (59): Matei 25/14—29
Isus tămăduieşte o femeie culcată (60): Luca 13/10—12?
Vameşul şi fariseul (61): Luca 15/11—23
Isus şi Samariteanca (?) (64): Ioan 4/7—15 (?)
Parabola fiului risipitor (69): Luca 15/11—23
Învierea fiului văduvei din Nain (72): Luca 7/11—15
Vindecarea unor îndrăciţi (78): Luca 4/40—41
Vindecarea leproşilor (78 bis): Luca 17/12—14
Nunta de la Cana Galileii (138): Ioan 2/10
Vindecarea unui îndrăcit (139): Luca 4/33—35
Parabola cu nunta fiului de împărat (140): Matei 22/1—14
Pilda bogatului căruia i-a rodit ţarina (151 şi 170): Luca 12/16—20
Chemarea apostolilor sau pescuitul miraculos (?) (159): Luca 5/27
Isus vindecă pe soacra lui Petru (160): Luca 5/38—39
Înmulţirea pîinilor şi peştilor (164): Matei 15/32—38
Vindecarea femeii cu pierderea de sînge (165): Matei 9/20—22
Alungarea negustorilor din templu (166): Ioan 2/14—16
Vindecarea fiului sutaşului (?) (167): Matei 8/5—13

5. Ciclul Patimilor lui Isus

Rugăciunea de la Ghetsimani (77)
Isus găseşte pe apostoli dormind (106)
Isus cu apostolii dormind şi cetele urmăritorilor (107)
Sărutul lui Iuda (108)
Judecata arhiereilor (109)
Lepădarea lui Petru (124)
Căinţa lui Petru (125)
Judecata lui Pilat (110)
Batjocorirea lui Isus (111)
Drumul crucii (112)
Veronica şterge faţa lui Isus (113)
Urcarea pe cruce (120)
Ţintuirea pe cruce (114)
Răstignirea (121)
Coborîrea de pe cruce (122)
Spînzurarea lui Iuda (123)
Plîngerea lui Isus (163)
Fragment din punerea în mormînt (168)
Evreii cer lui Pilat pază la mormînt şi îngerul ridică piatra mormîntului (169)

6. Ciclul apariţiilor lui Isus după Răstignire

Mironosiţele la mormînt (18): Matei 28/2—6
Isus se arată celor două Marii (19): Matei: 28/9—10
Femeile vestesc apostolilor învierea lui Isus (20): Luca 24/9
Petru şi Ioan la mormîntul gol (21): Ioan 20/3—4
Isus în drum spre Emaus (22): Ioan 24/13—15; Luca 24/1—3
Cina de la Emaus (23): Luca 24/30—31
Luca şi Cleopa anunţă apostolilor apariţia lui Isus (24): Luca 24/13—18

---

* Numerele între paranteze indică aşezarea scenelor pe schemă.

[1] Repicatată în sec. XVIII. Iniţial, probabil, îngerul fusese pictat acolo unde astăzi este *Isus şi Samariteanca* (70) şi *Fecioara* pe locul unde este astăzi întreaga reprezentare a *Bunei Vestiri*.

[2] Repictată în sec. XIX. Este probabil că iniţial aci fusese reprezentată *Răstignirea* (acum repictată; 121 pe schemă) şi că *Anastasis* fusese pictată în locul actualei scene « Duminica tuturor sfinţilor » (16 pe schemă)

** Aşa cum sînt aşezate la Argeş, scenele din viaţa sf. Ioan sînt legate de liturghie (v. I. D. Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti*, Bucureşti, 1973, p. 151).

Necredința lui Toma (25): Ioan 20/25
Isus se arată apostolilor la marea Tiberiadei (26): Luca 24/42 Ioan 21/4—13
Isus cu apostolii pe malul mării (27): Ioan 21/1—2
Petru întreabă ce va fi cu Ioan (28): Ioan 21/20—22
Traditio Legis (29): Matei 28/19
Isus binecuvintează copiii (30): Luca 18/16—17

7. Ciclul vieții sfintei Filofteia *

Milosteniile sfintei Filofteia (87)
Martiriul sfintei Filofteia (89)
Înmormîntarea sfintei Filofteia (88)
Aducerea moaștelor sfintei Filofteia de la Tirnovo la Argeș (90)

8. Scene de martirii

Martiriul sfîntului Petru (91)
Martiriul sfîntului Haralambie (92)
Martiriul sfîntului Pavel (93)
Martiriul sfîntului Toma (94)

9. Ciclul vieții sfîntului Nicolae

Nașterea sf. Nicolae (1)
Darea sf. Nicolae la învățătură (2)
Hirotonisirea sf. Nicolae (3)
Cei trei voievozi în închisoare (4)
Sf. Nicolae se arată în vis împăratului Constantin rugîndu-l să elibereze pe cei trei prizonieri condamnați la moarte (5)
Sfîntul Nicolae se arată în vis guvernatorului Avlavie (6)
Sf. Nicolae scapă de la moarte pe cei trei voievozi (7)
Împăratul Constantin înmînează daruri voievozilor pentru sf. Nicolae (8)
Voievozii cu daruri ajung la sfînt (9)
Sf. Nicolae dăruiește trei pungi de aur celor trei fecioare (10)
Rugăciune la icoana sf. Nicolae (11)
Sf. Nicolae dărîmă idolii din templu și taie copacul în care sălășluiau diavolii (12)
Sf. Nicolae scapă viața unor corăbieri în timpul unei furtuni pe mare (13)

10. Ciclul scene din viața Fecioarei

Intrarea Fecioarei în biserică (17)
Logodna Fecioarei (18)

11. Ciclul sinoadelor ecumenice: 19, 20, 21.

---

* Pictura ciclului sf. Filofteia a fost îndeobște atribuită lui Radu zugravul. Teodora Voinescu, în *Un caiet de modele de pictură medievală românească*, în *Pagini de veche artă românească*, III, București 1974, p. 168, 174, le atibuie, cu argumente concludente, unui zugrav Ilie « de peste Olt », aflat în slujba episcopului Iosif al Argeșului. Pictura ar fi executată în « jurul anului 1800 ».

Bibliografie selectivă

Pentru bibliografia românească pînă la 1976

1 Grigore Ionescu, *Curtea de Argeş, istoria oraşului prin monumentele lui,* Bucureşti, 1940.

2 N. Stoicescu, *Bibliografia localităţilor şi monumentelor feudale din România.* I. *Ţara Românească,* Edit. Mitropoliei Olteniei, 1970, p. 238—242.

3 Maria Ana Musicescu, *Evolution des étapes stilistiques de la peinture murale valaque,* în *Actes du Ier Congrès International des études balkaniques et sud-esteuropéennes,* II, Sofia, 1969.

4 I. D. Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti,* Bucureşti, 1973.

5 N. Constantinescu, *La résidence d'Argeş des voïvodes roumains des XIIIe et XIVe siècles. Problèmes de chronologie à la lumière des récentes recherches archéologiques,* în *Revue des études sud-esteuropéenes,* tom. VIII, no. 1, Bucureşti, 1970.

6 Pavel Chihaia, *Din cetăţile de scaun ale Ţării Româneşti,* Bucureşti, 1974.

7 Răzvan Theodorescu, *Bizanţ, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale româneşti (secolele X—XIV),* Bucureşti, 1974.

8 Răzvan Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos,* Bucureşti, 1976.

Autori străini

1 Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin,* II, Paris, 1926.

2 N. Beljaev, *Le « Tabernacle du témoignage » dans la peinture balkanique du XIVe siècle,* în *L'art byzantin chez Slaves. Les Balkans. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspensky,* 2e partie, Paris, 1930.

3 Wl. Sas. Zaloziecky, *Die byzantinische Baukunst in den Balkanländern und ihre Differenzierung unter abendländischen und islamischen Einwirkungen,* München, 1955.

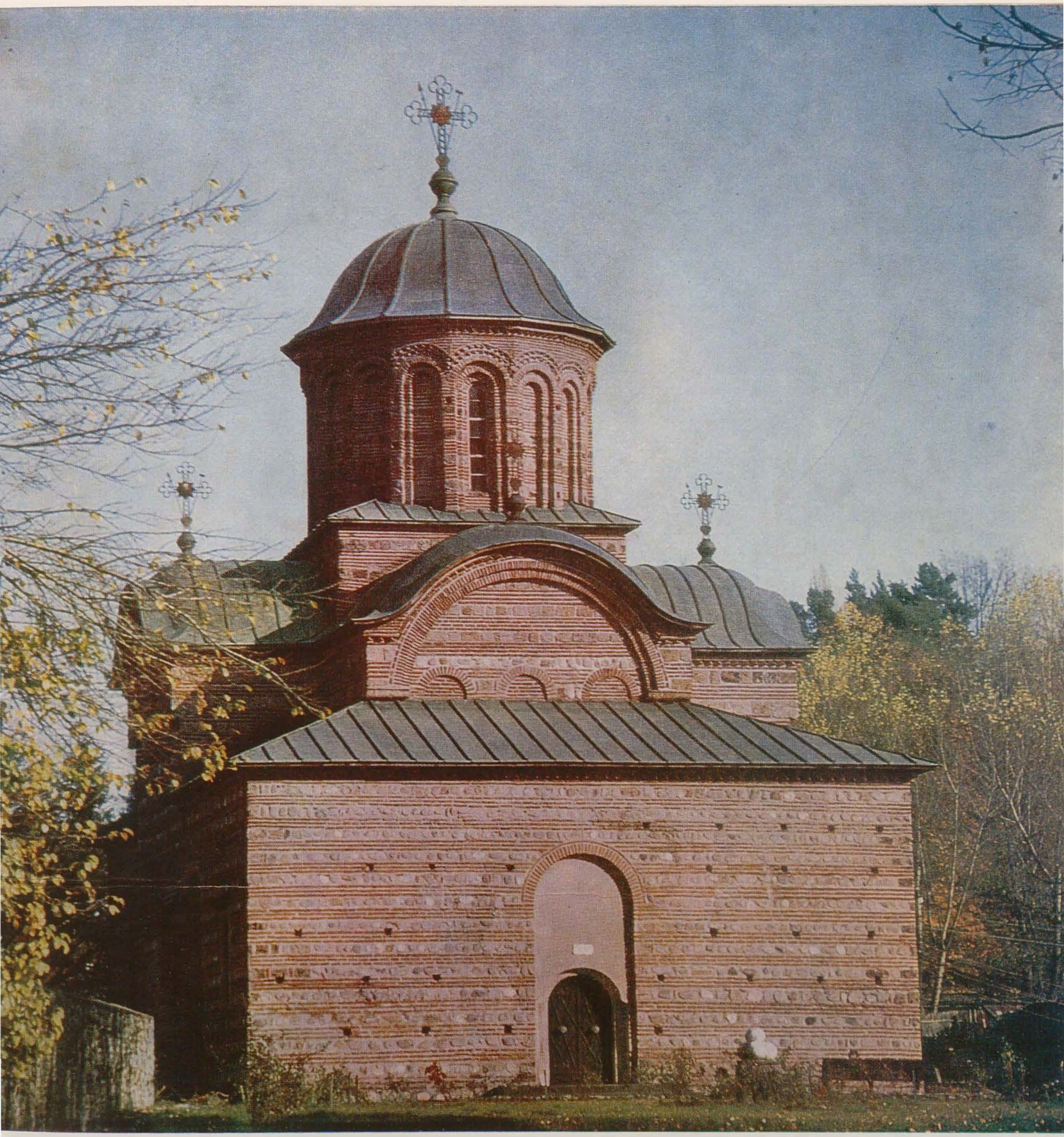
4 V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina,* Torino, 1967.

5 Paul A. Underwood, *The Kahrie-Djami* (3 vol.), New York, 1966, Londra, 1967.

6 Louis Bréhier, *Le monde byzantin,* III. *La civilisation byzantine,* Paris, 1970.

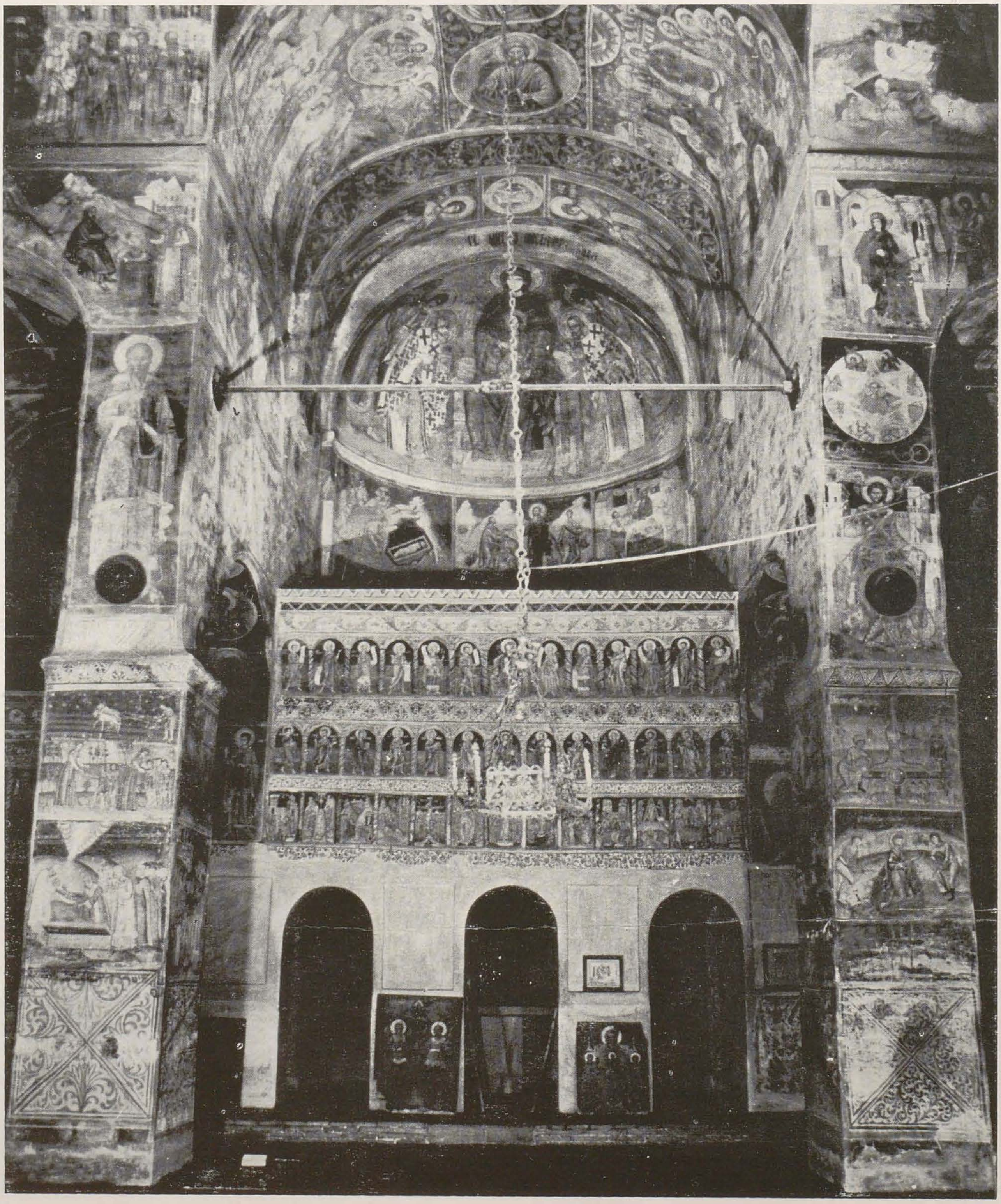
7 A. Grabar, *L'art du moyen-âge en Europe orientale,* Paris, 1968.

8 Sv. Radojčić, *Der Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den orthodoxen Balkanslaven und den Rumänen,* în *Actes du XIVe Congrès International des études byzantines,* I, Bucureşti, 1974.

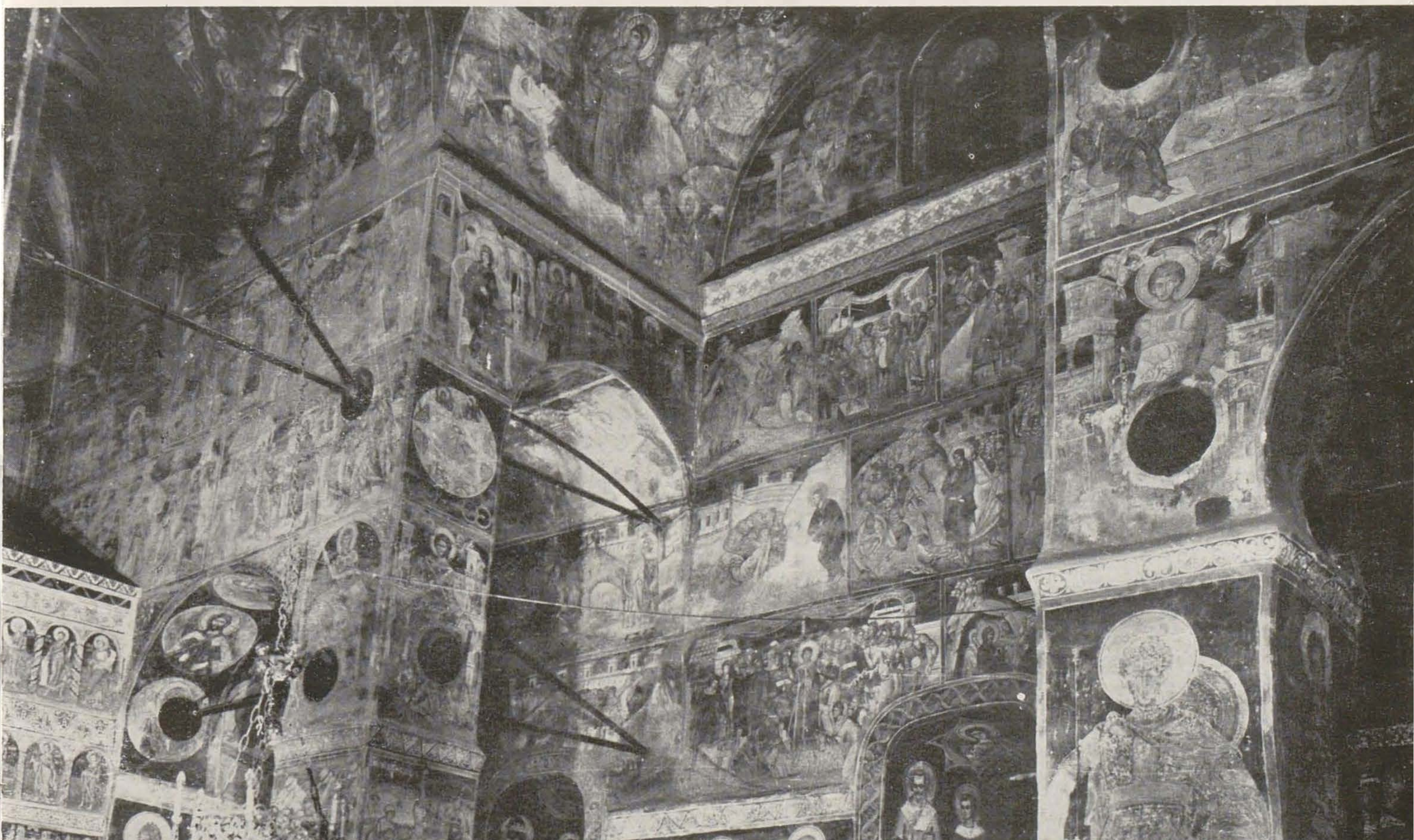


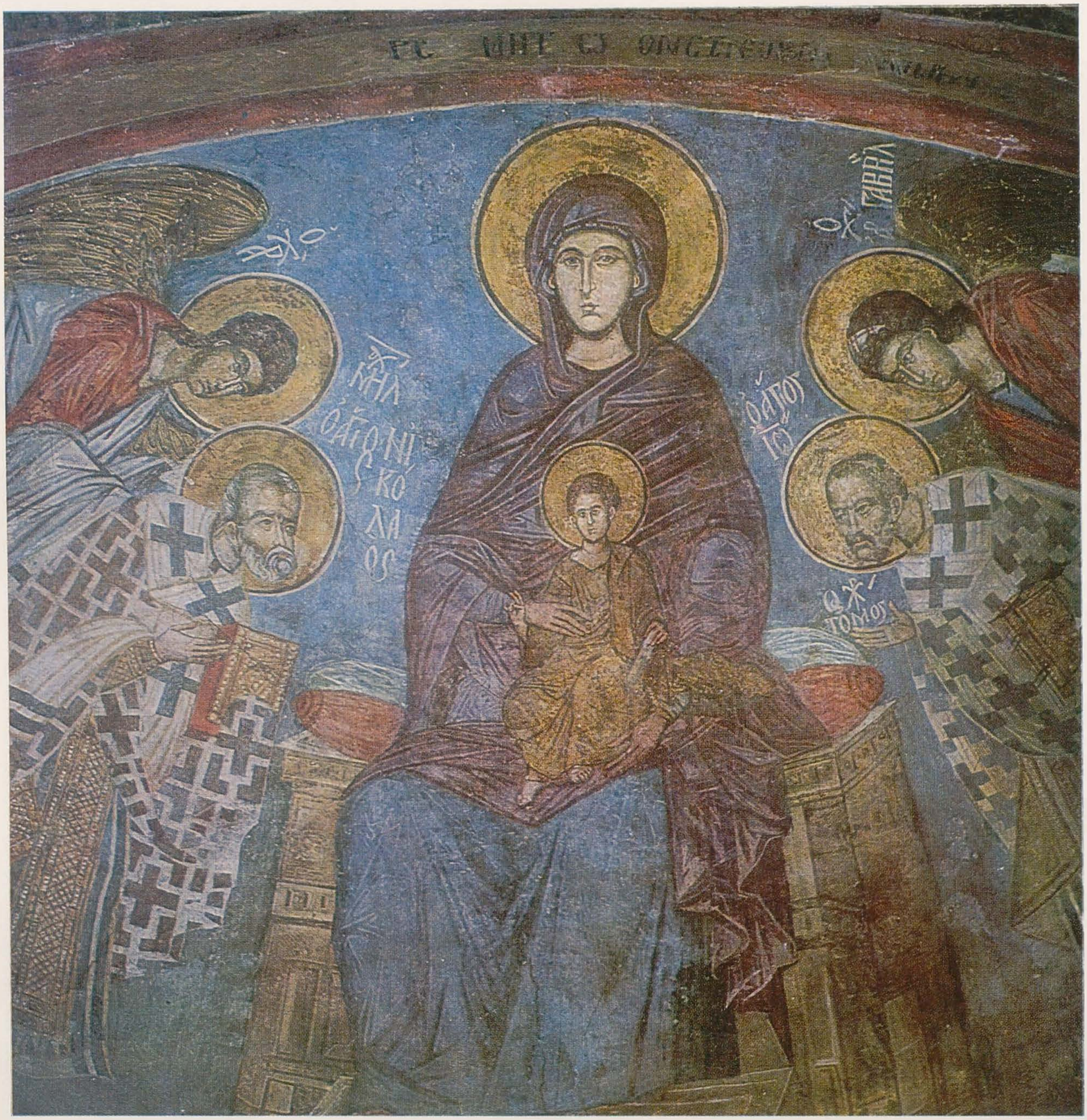
◀ Biserica Sf. Nicolae. Vedere dinspre vest

Interior. Vedere din nava centrală cu tîmpla din secolul XVIII



Vedere din interior (spre sud), cu sarcofagul voievodal



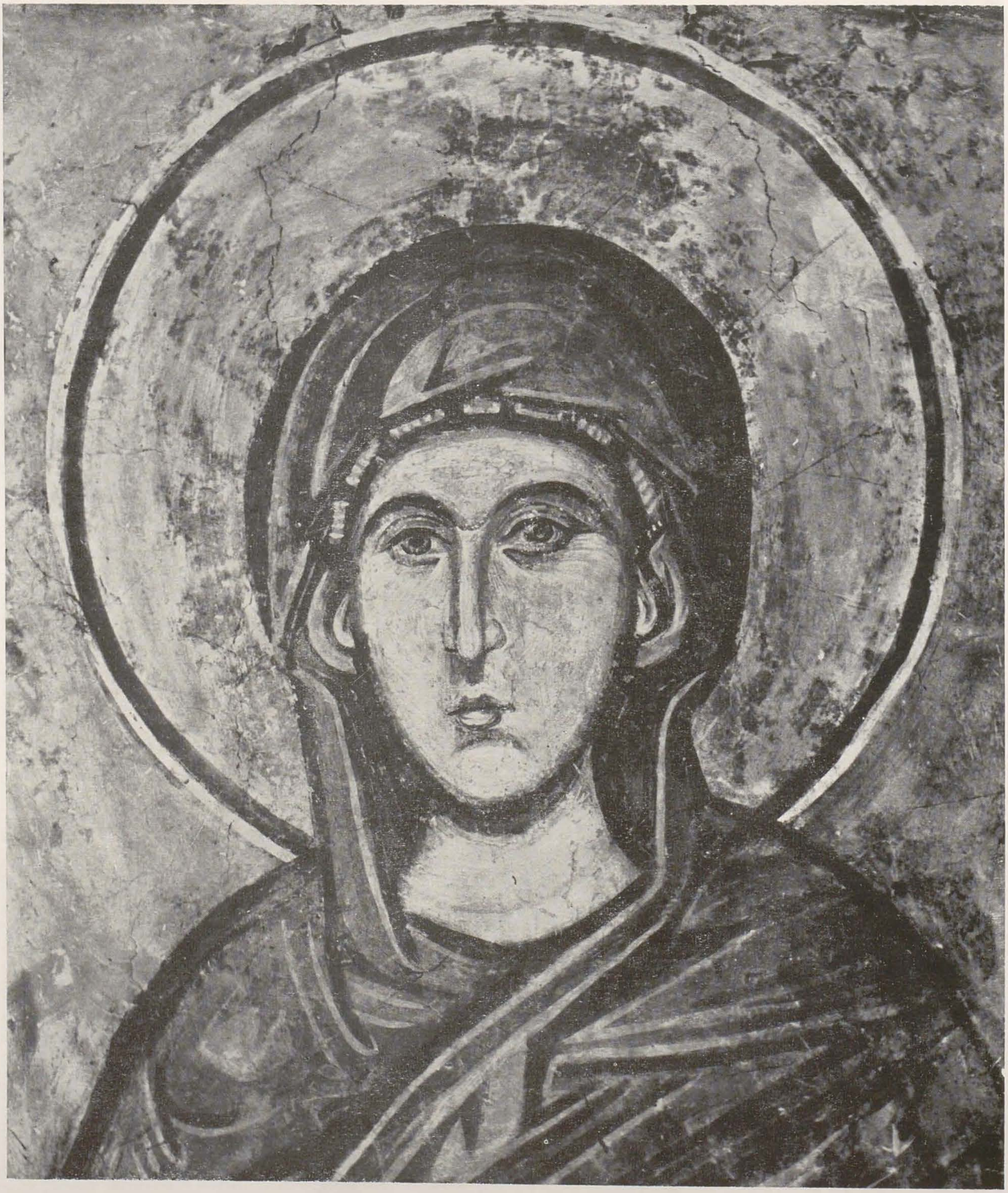


Maica Domnului. Detaliu

Maica Domnului

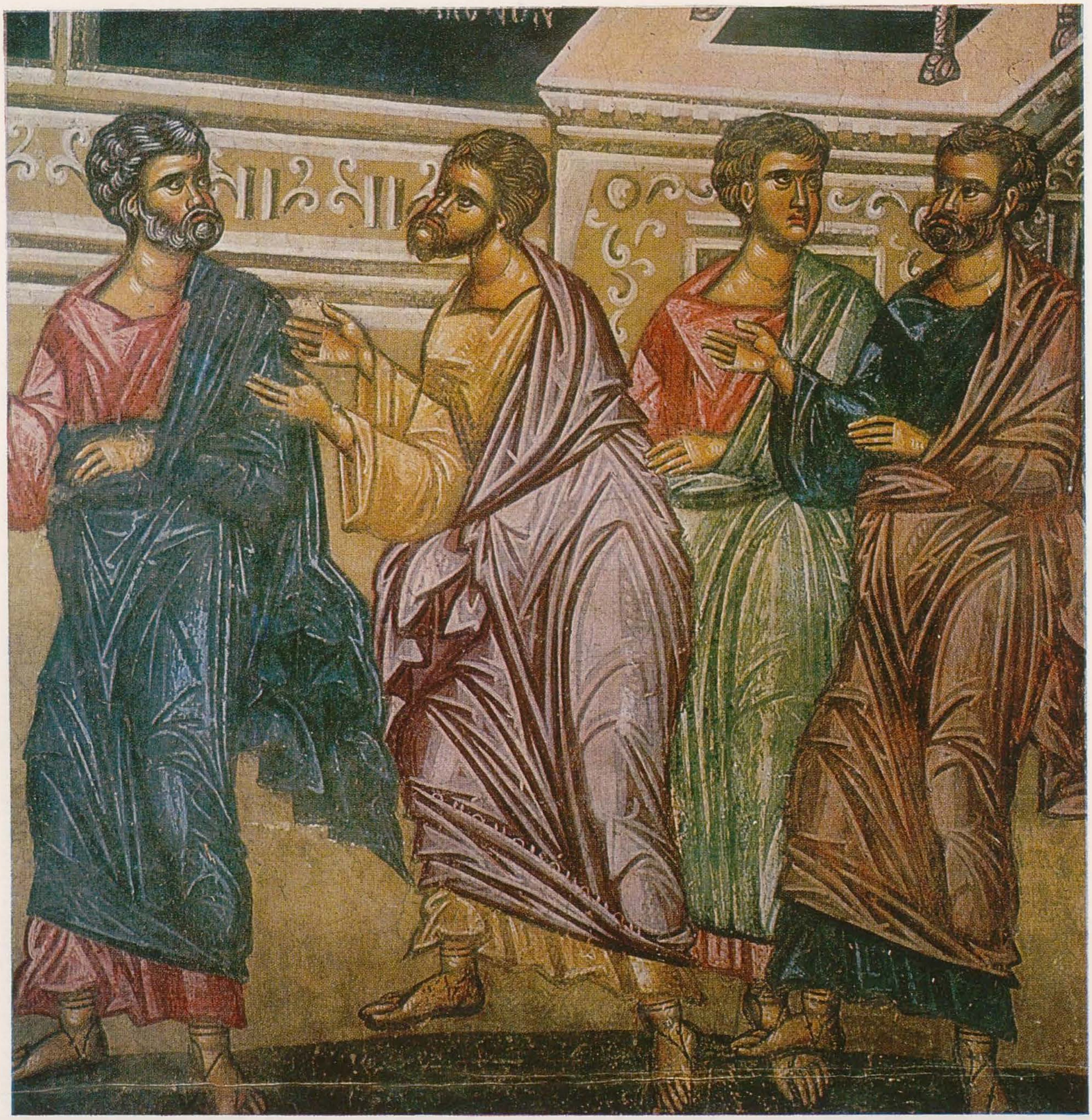
Sf. Ioan Gură de Aur. Detaliu

Ο Χ-
ΤΟΜΟϹ



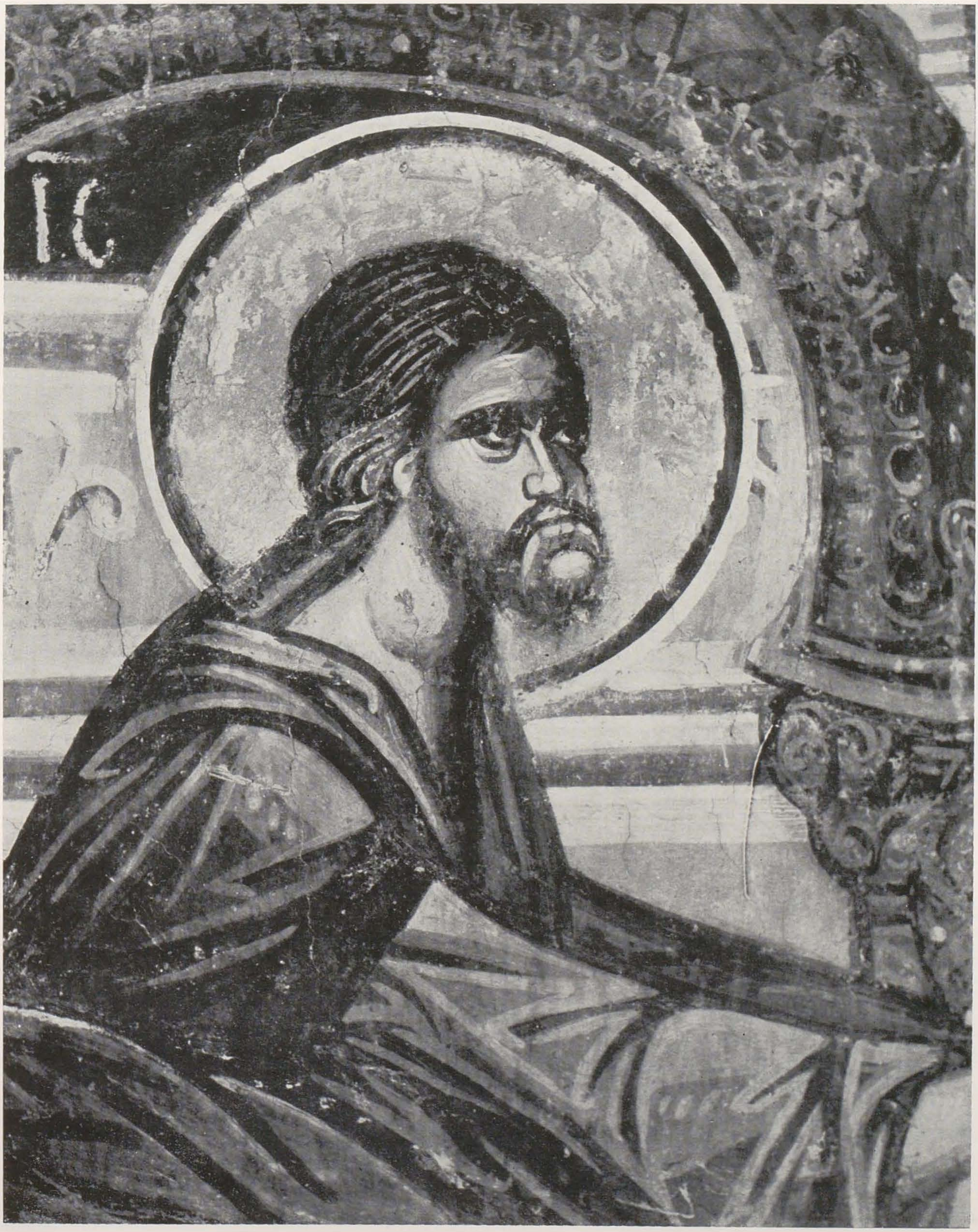
Maica Domnului. Detaliu

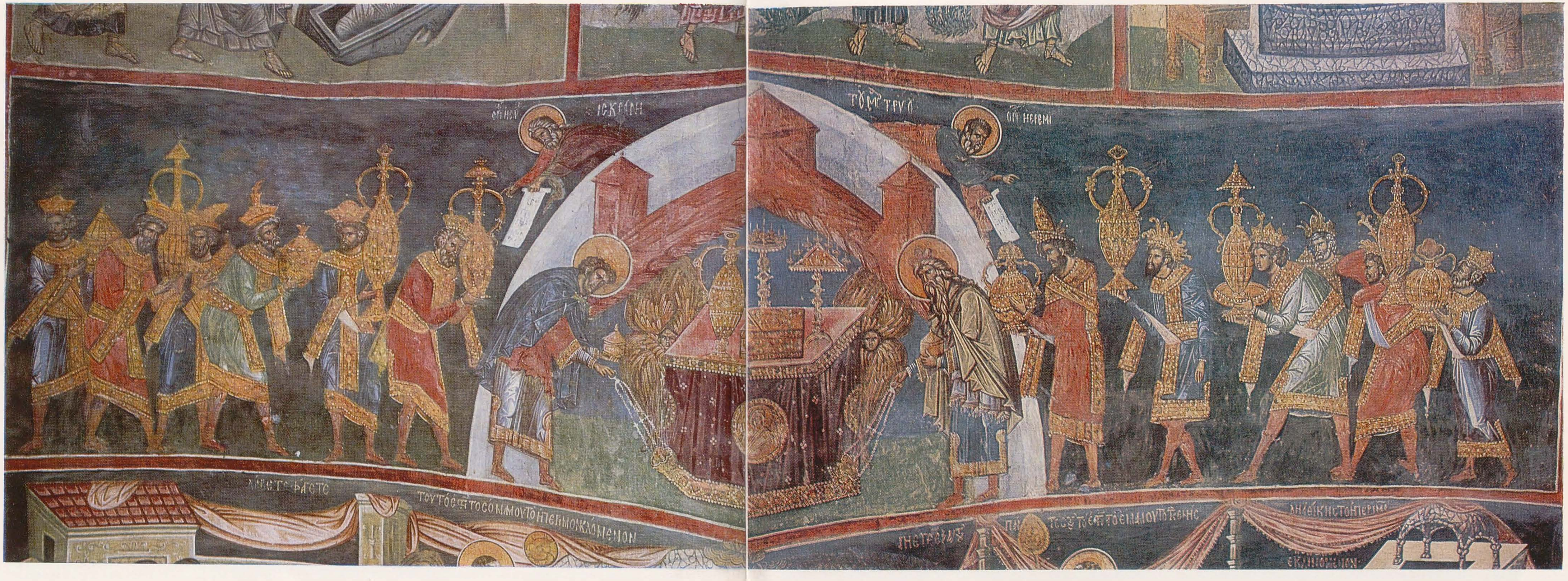
Arhanghelul Gavril. Detaliu



Împărtășirea cu vin. Detaliu

Împărtășirea cu vin. Isus. Detaliu


IC

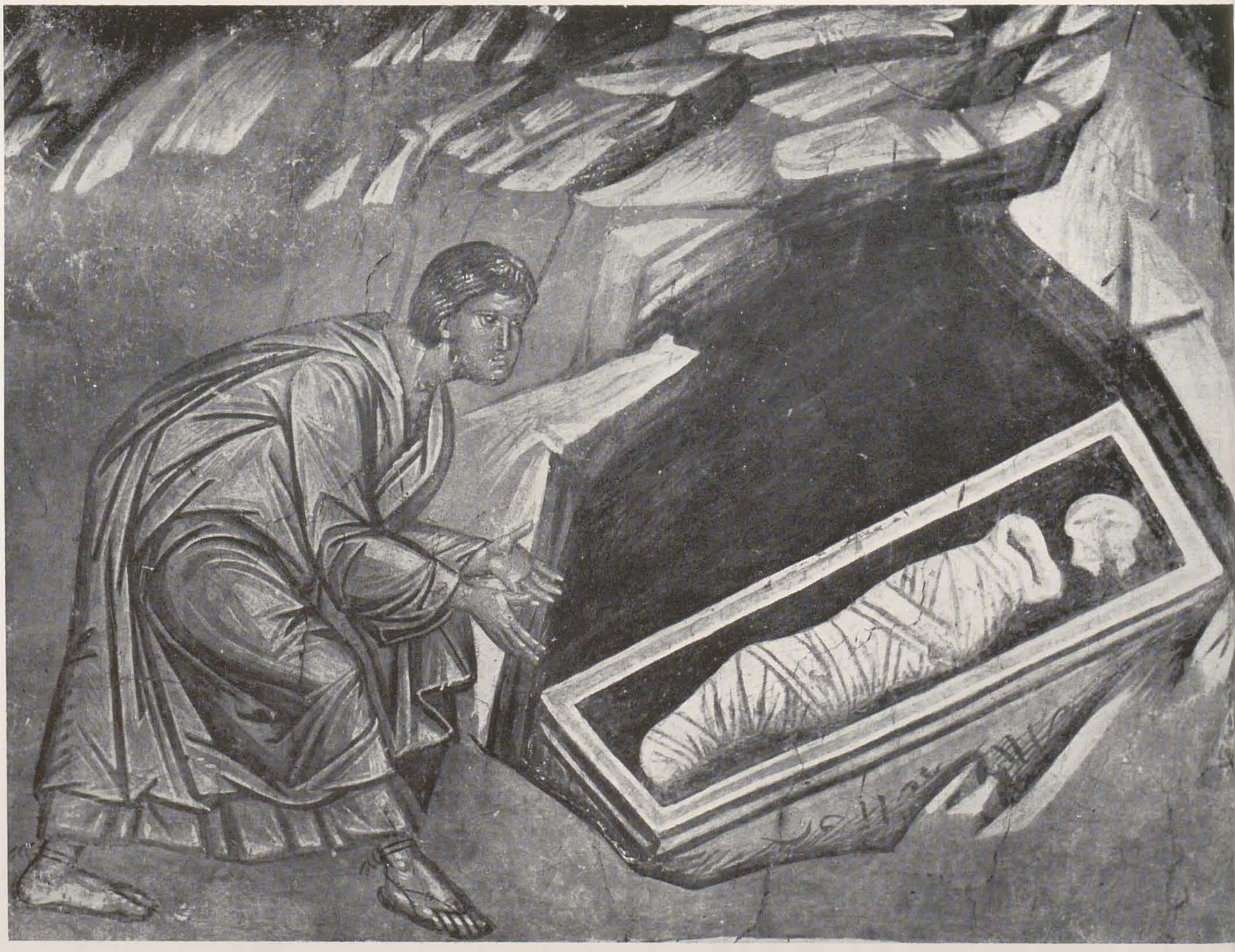


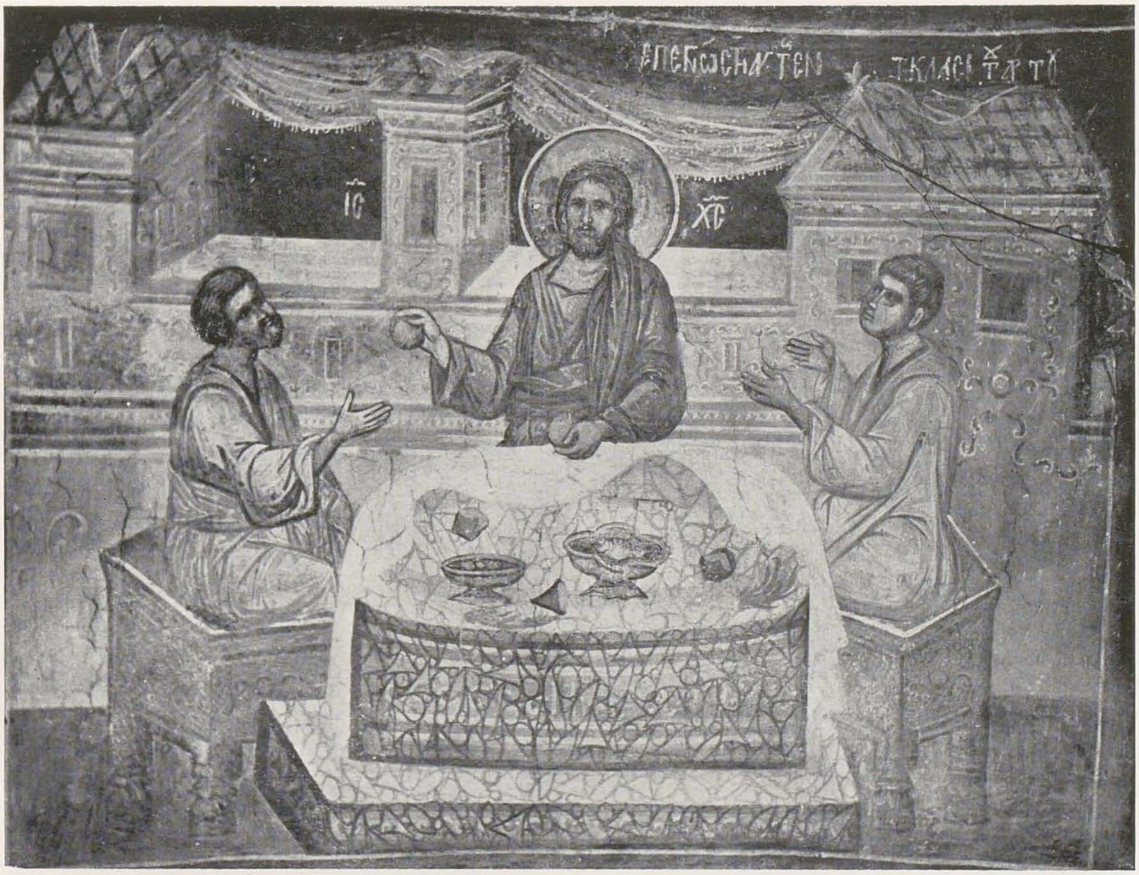
Cortul Mărturiei

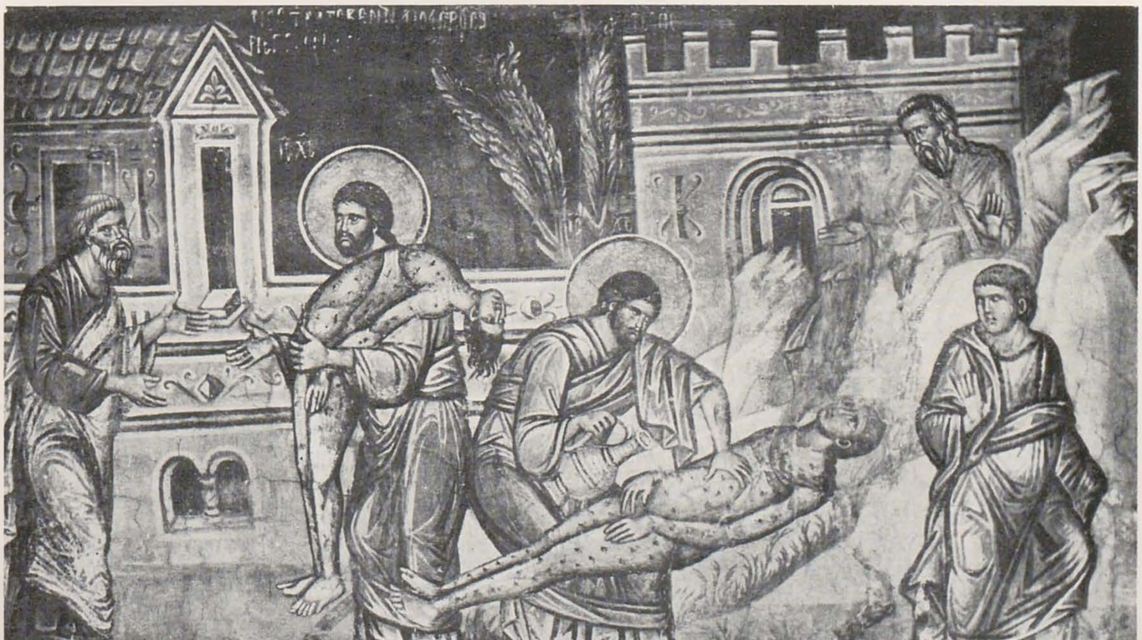
Ioan în fața mormîntului gol

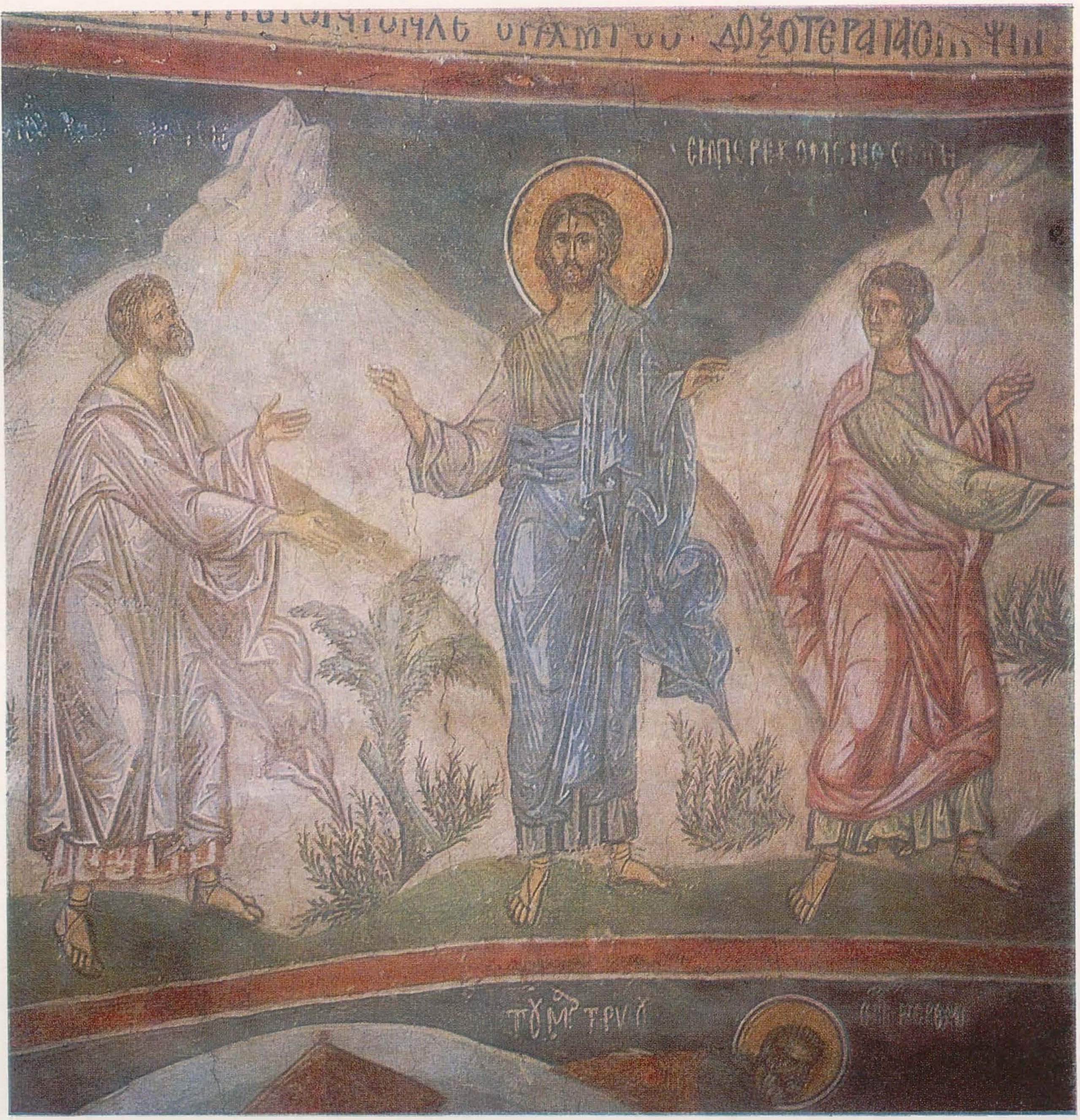
Cina de la Emaus

Parabola cu bunul Samaritean



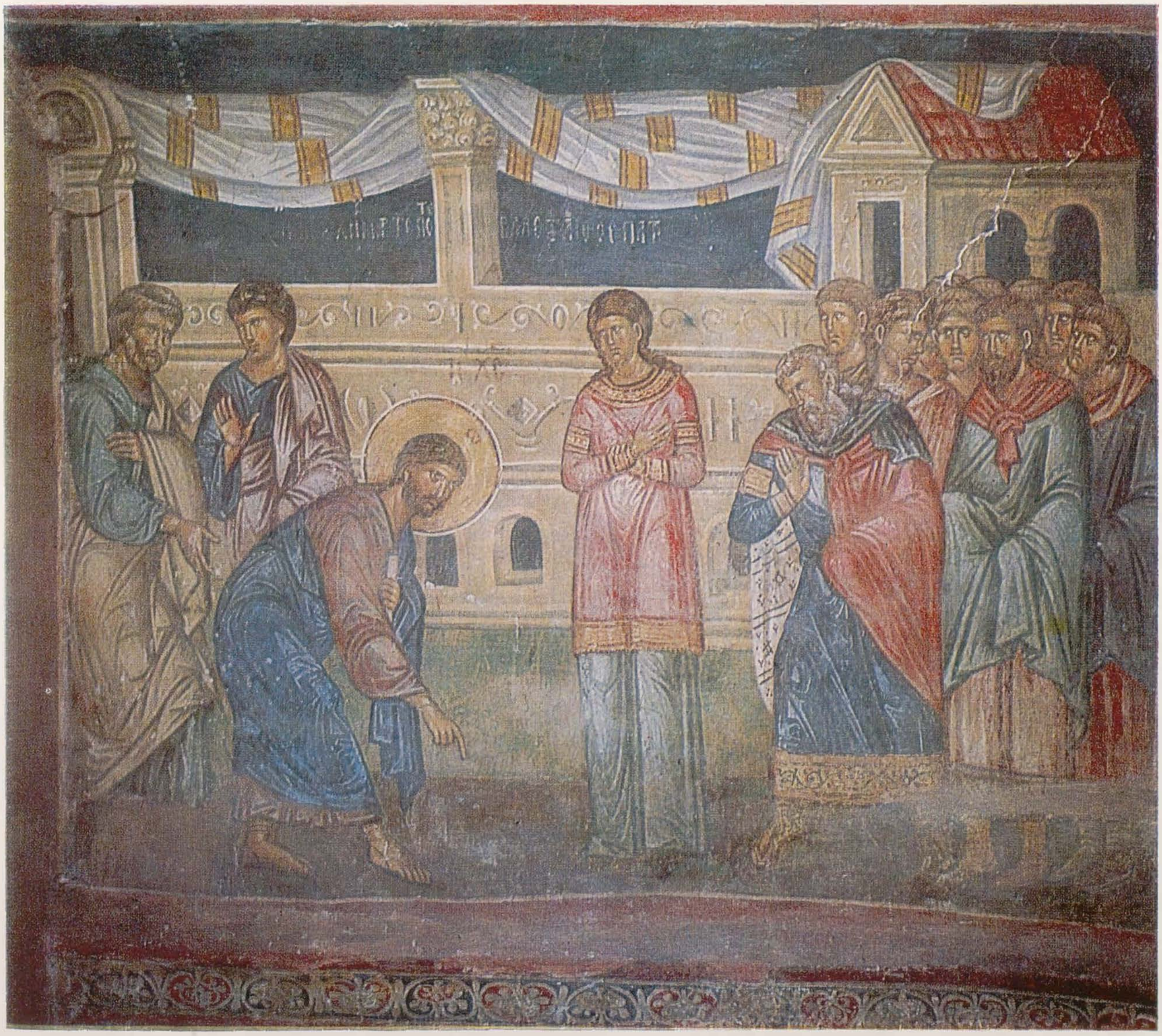

IC
XC

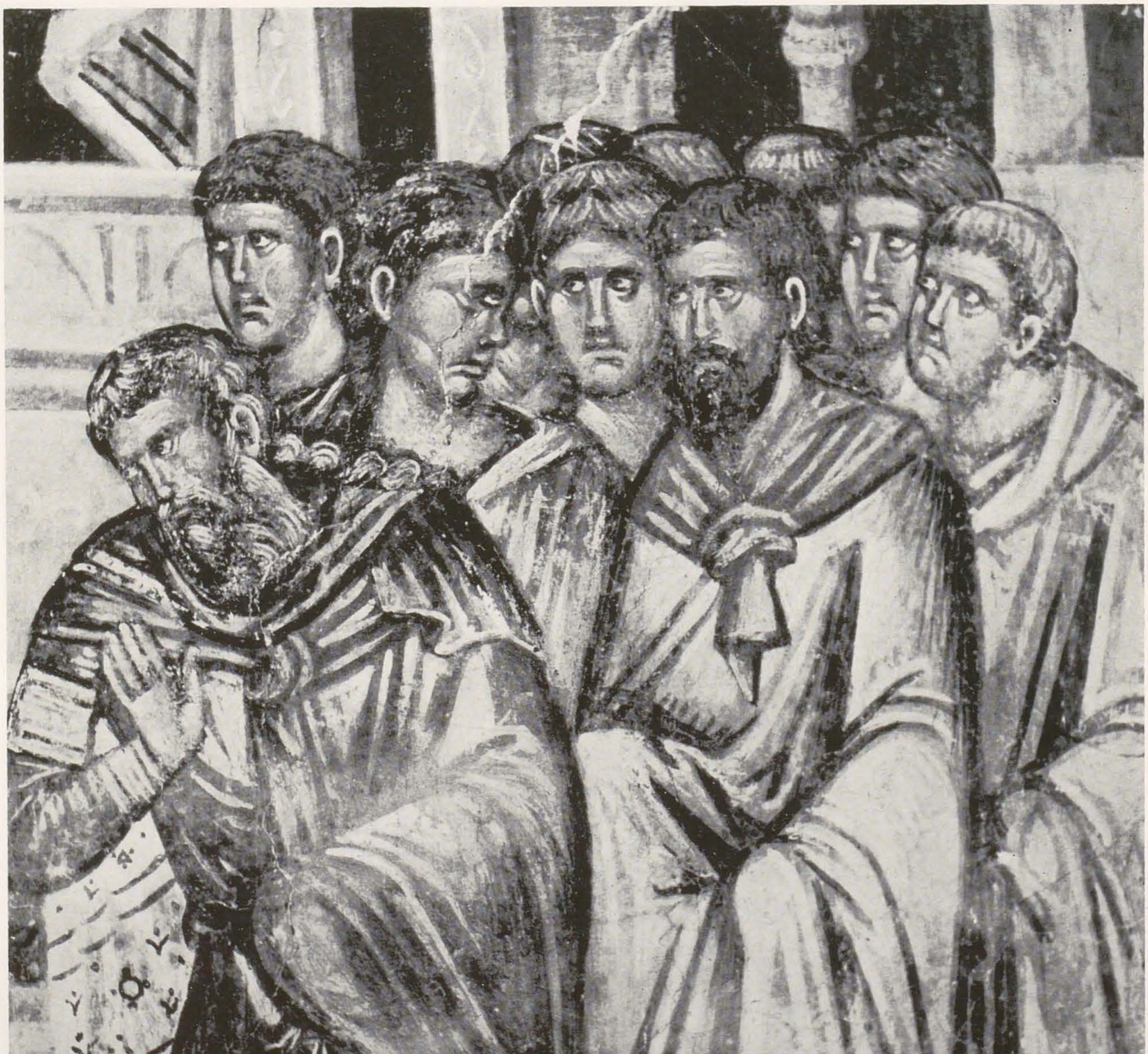




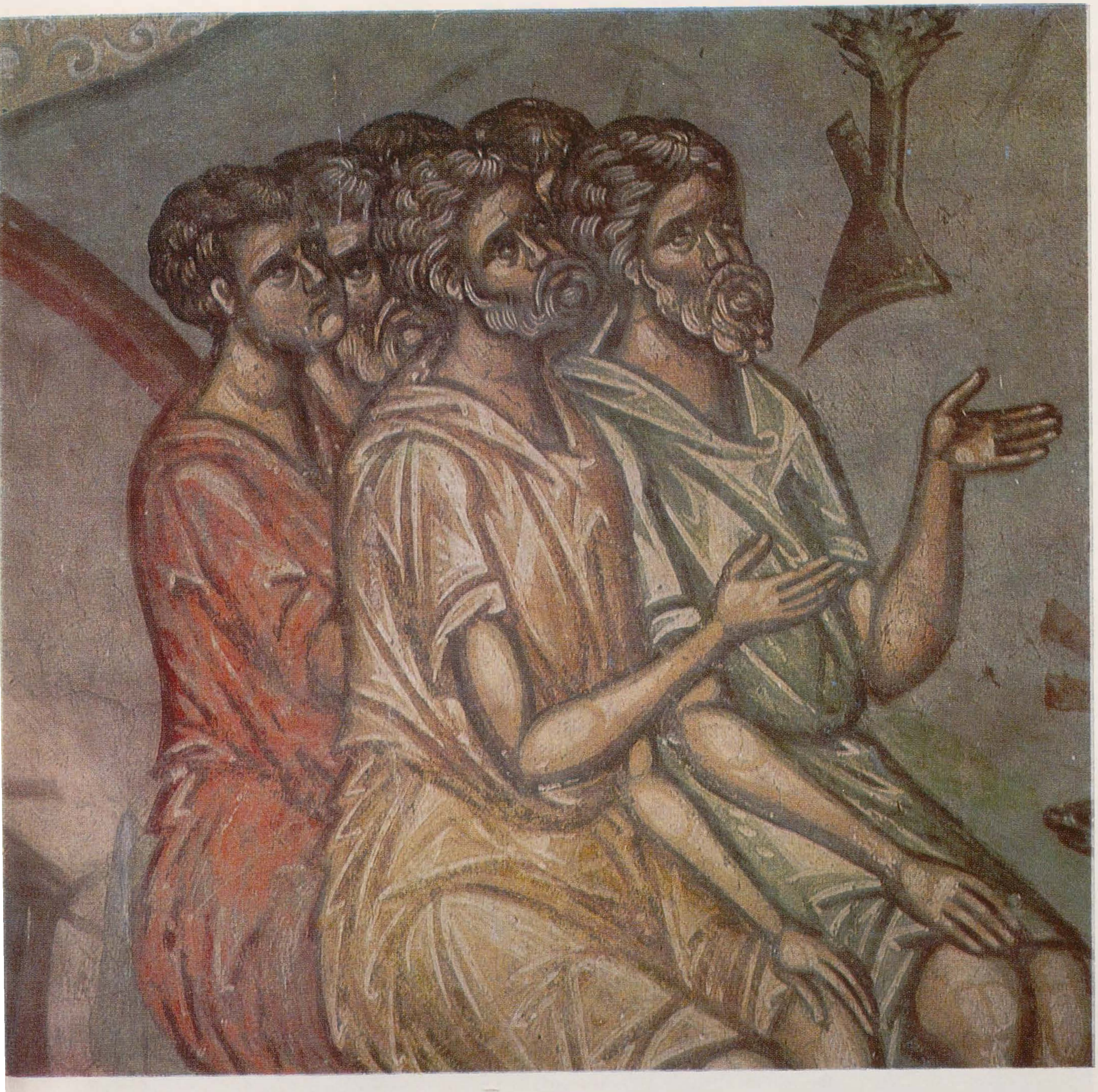
Isus în drum spre Emaus

Episodul cu femeia păcătoasă

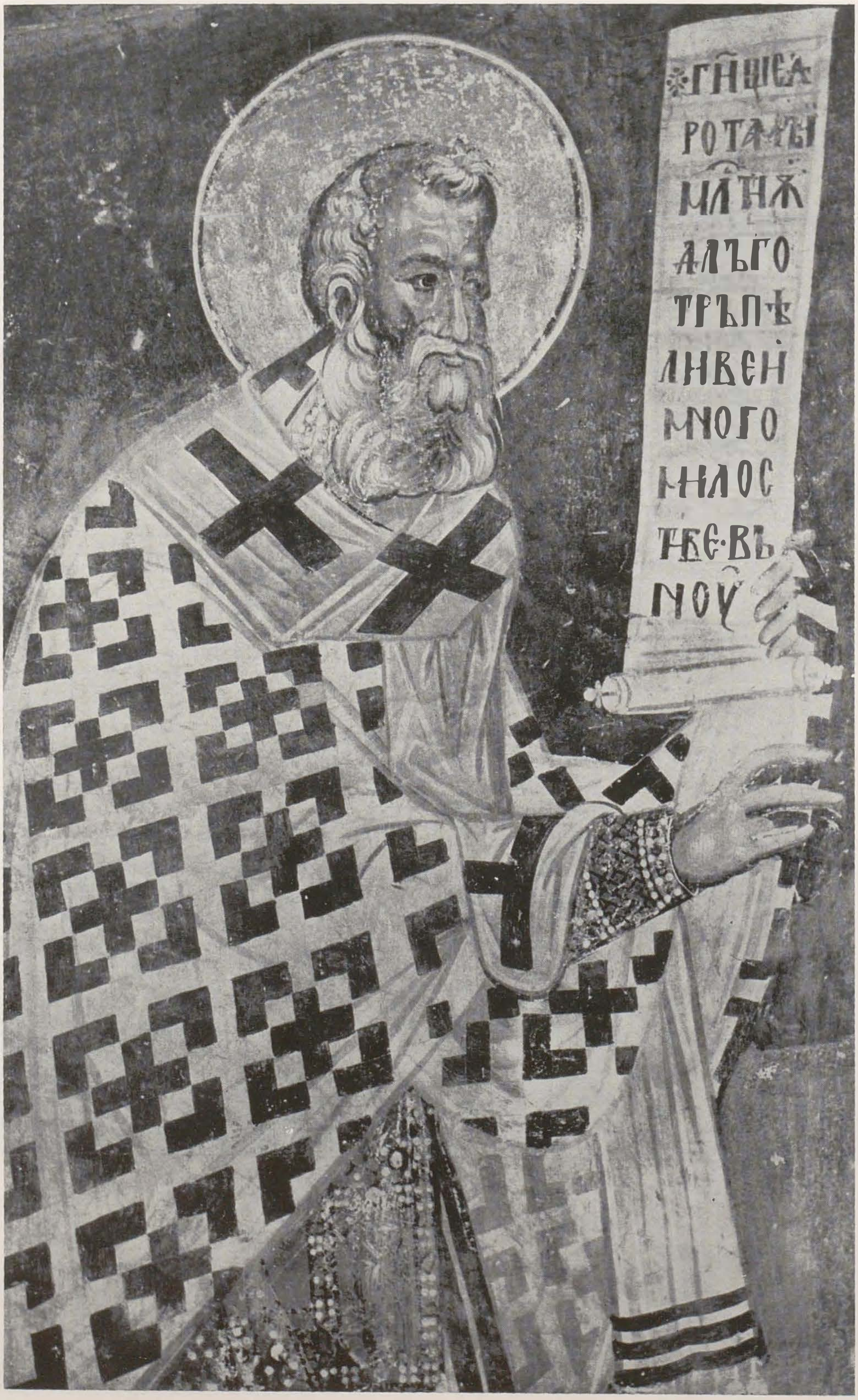




Episodul cu femeia păcătoasă. Detaliu

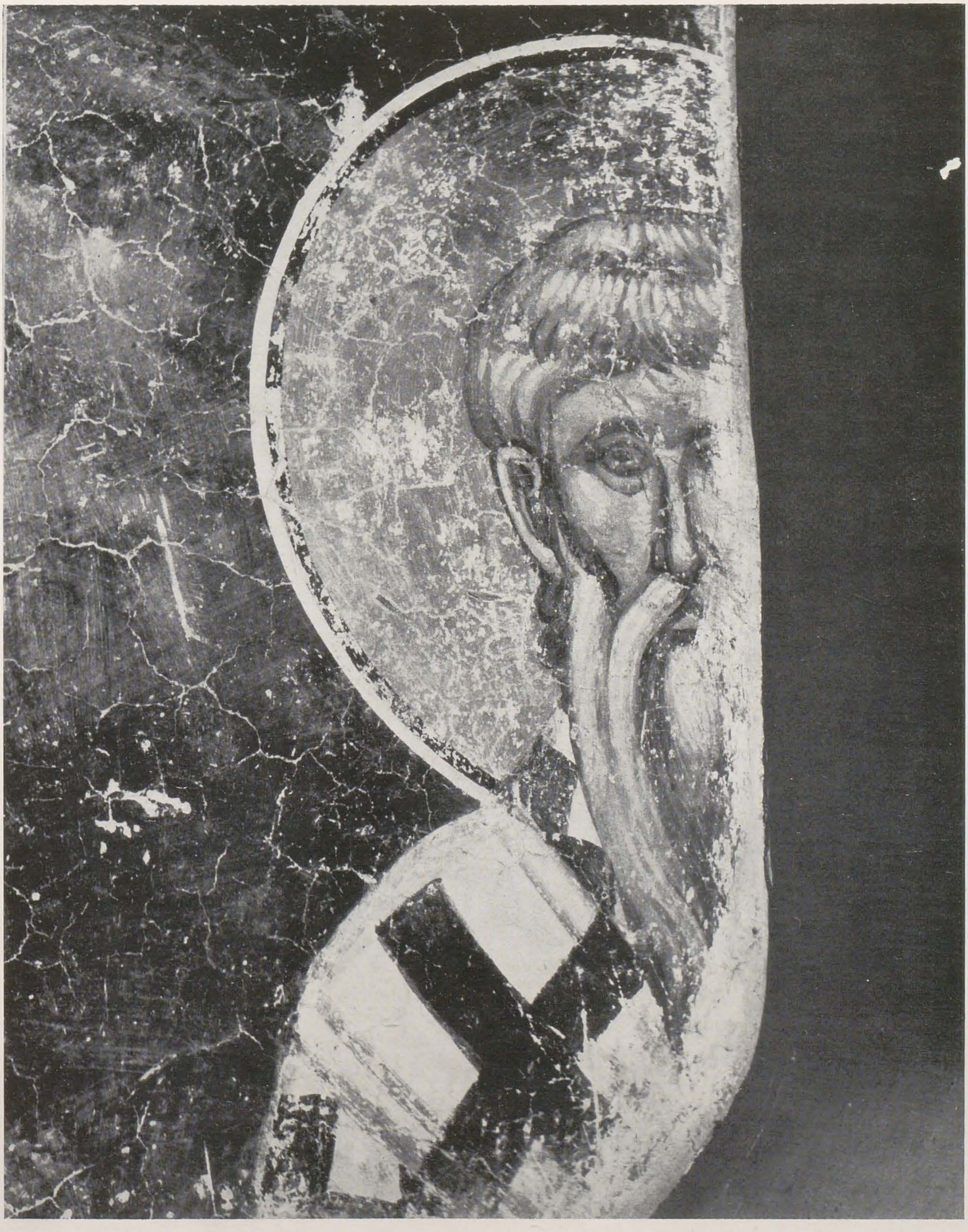


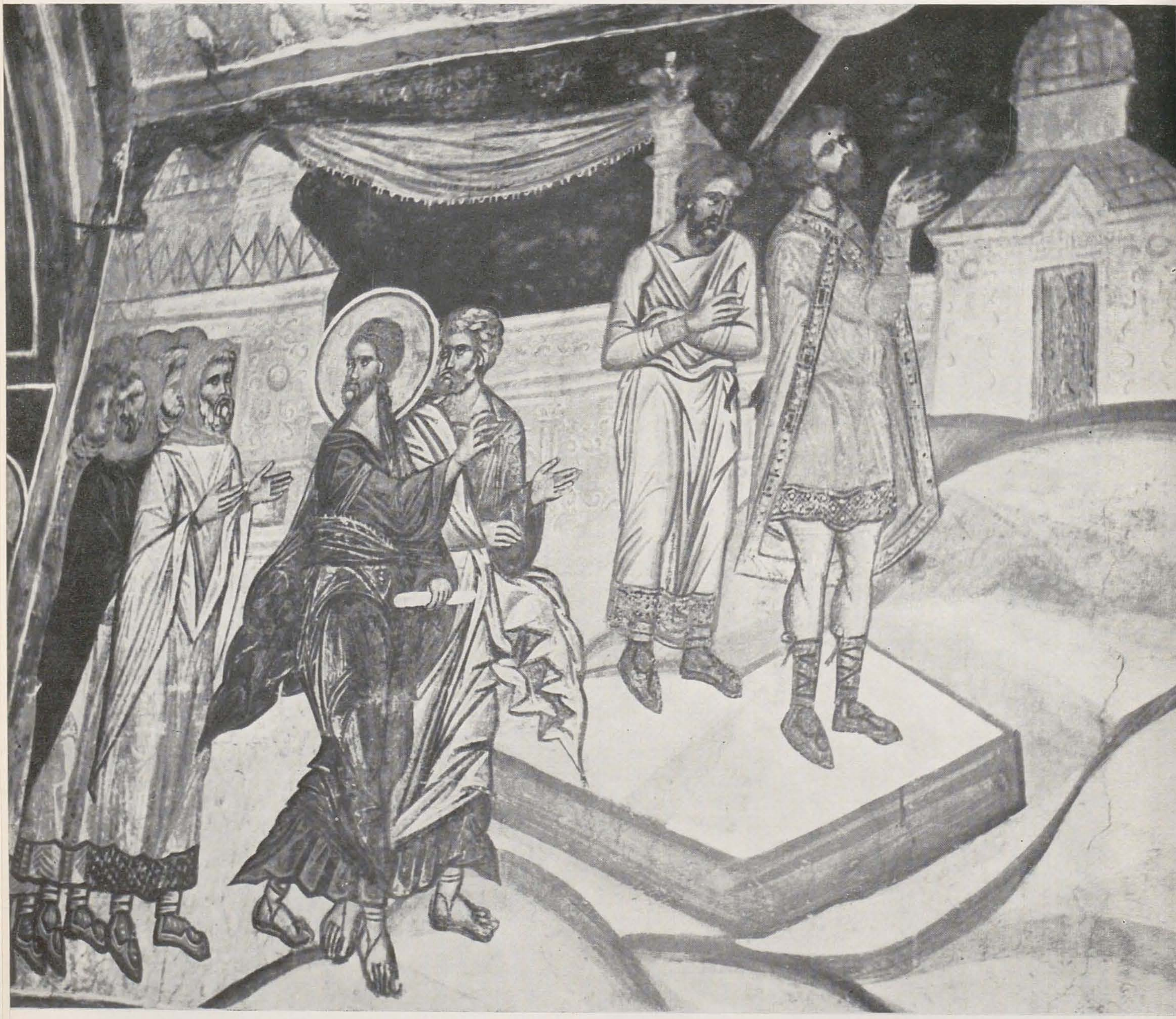
Isus se arată apostolilor la Marea Tiberiadei. Detaliu



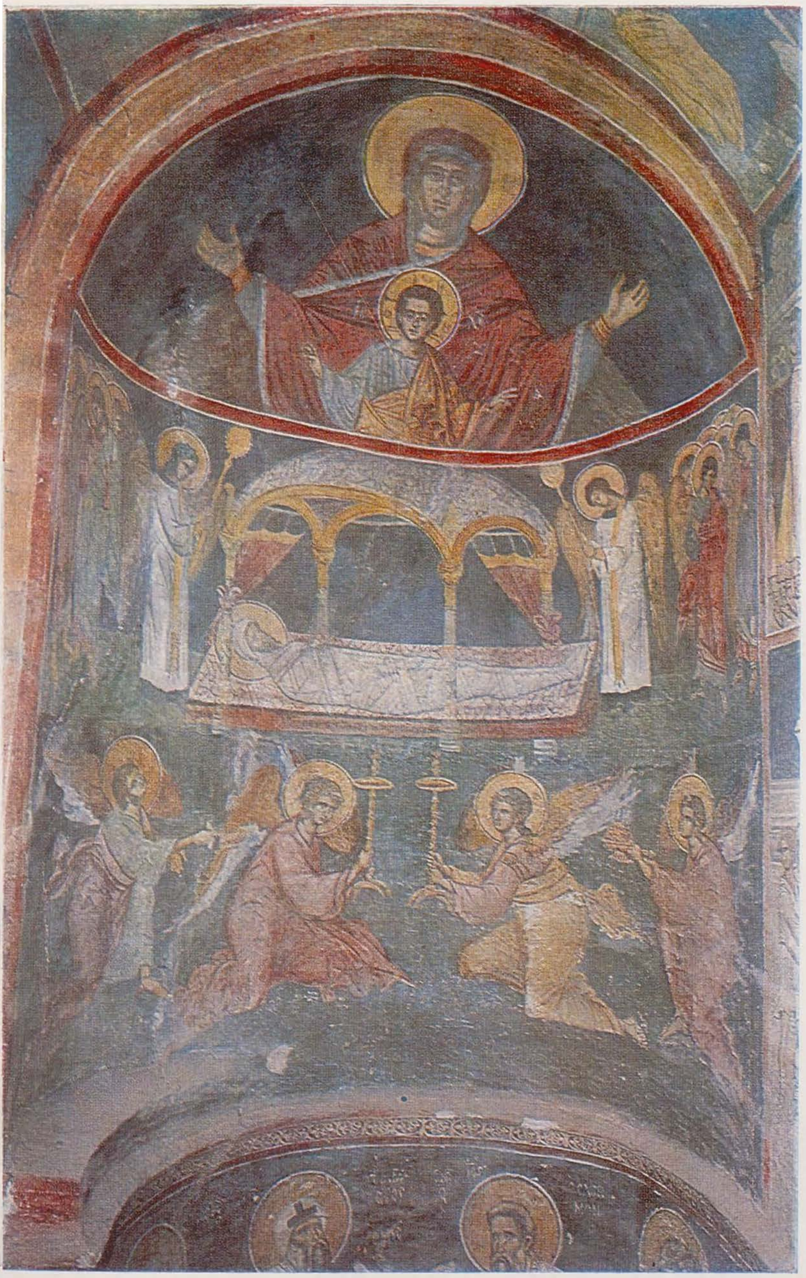
Ierarh

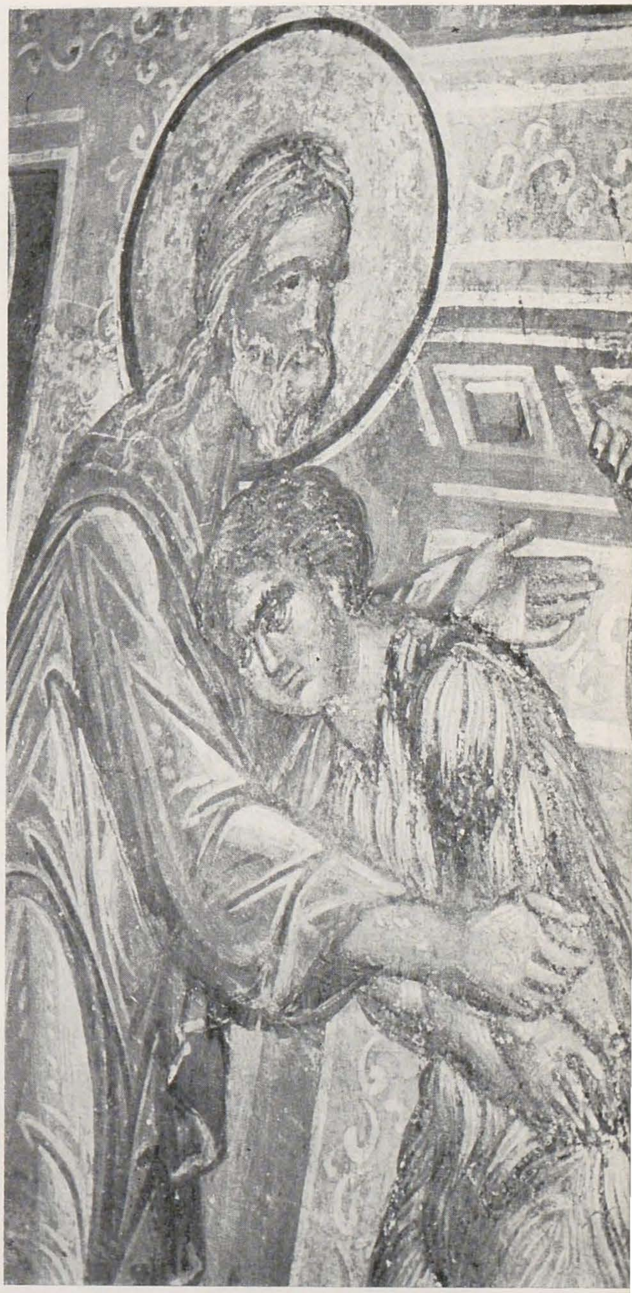
Ierarh





Vameșul și fariseul

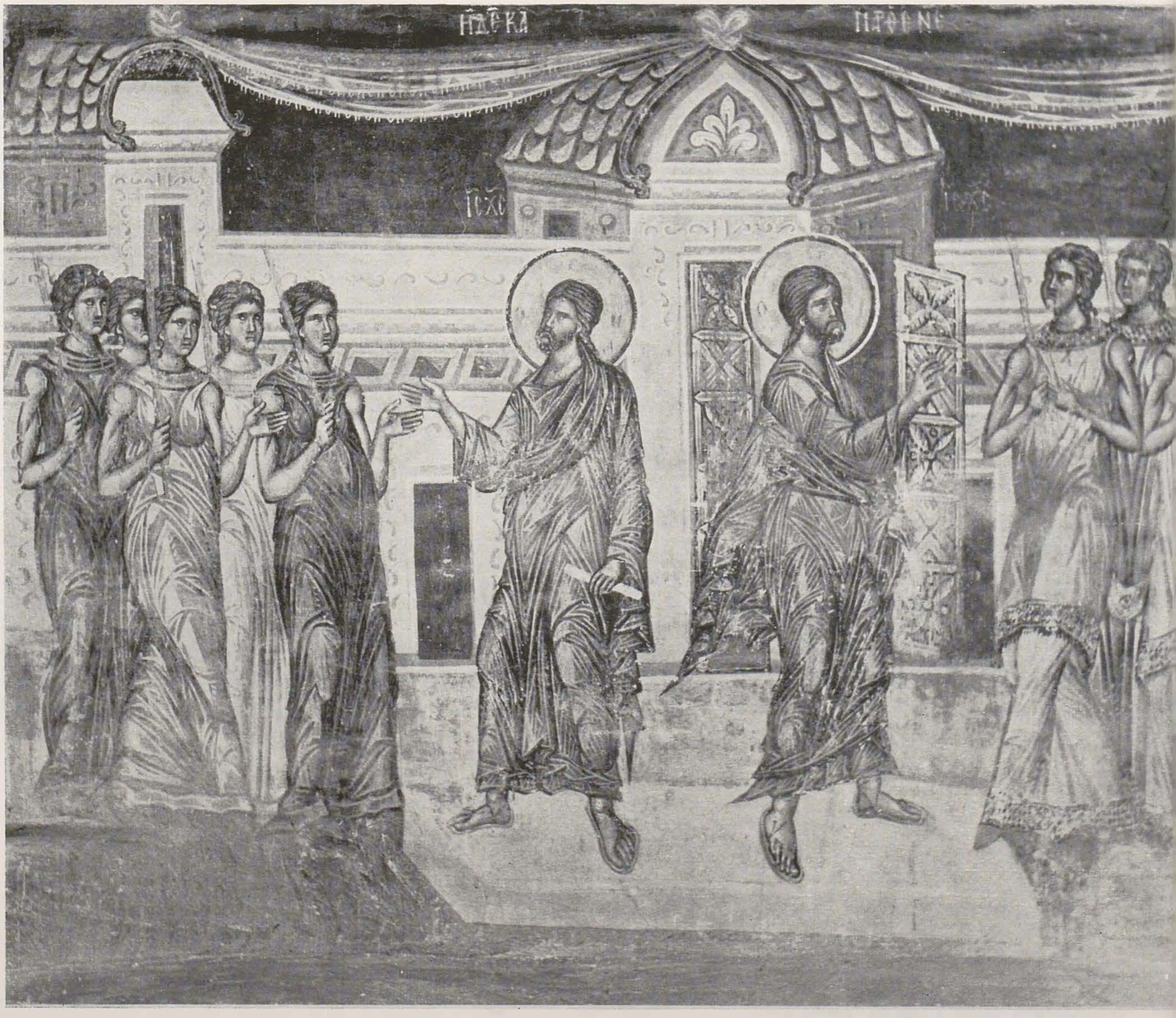


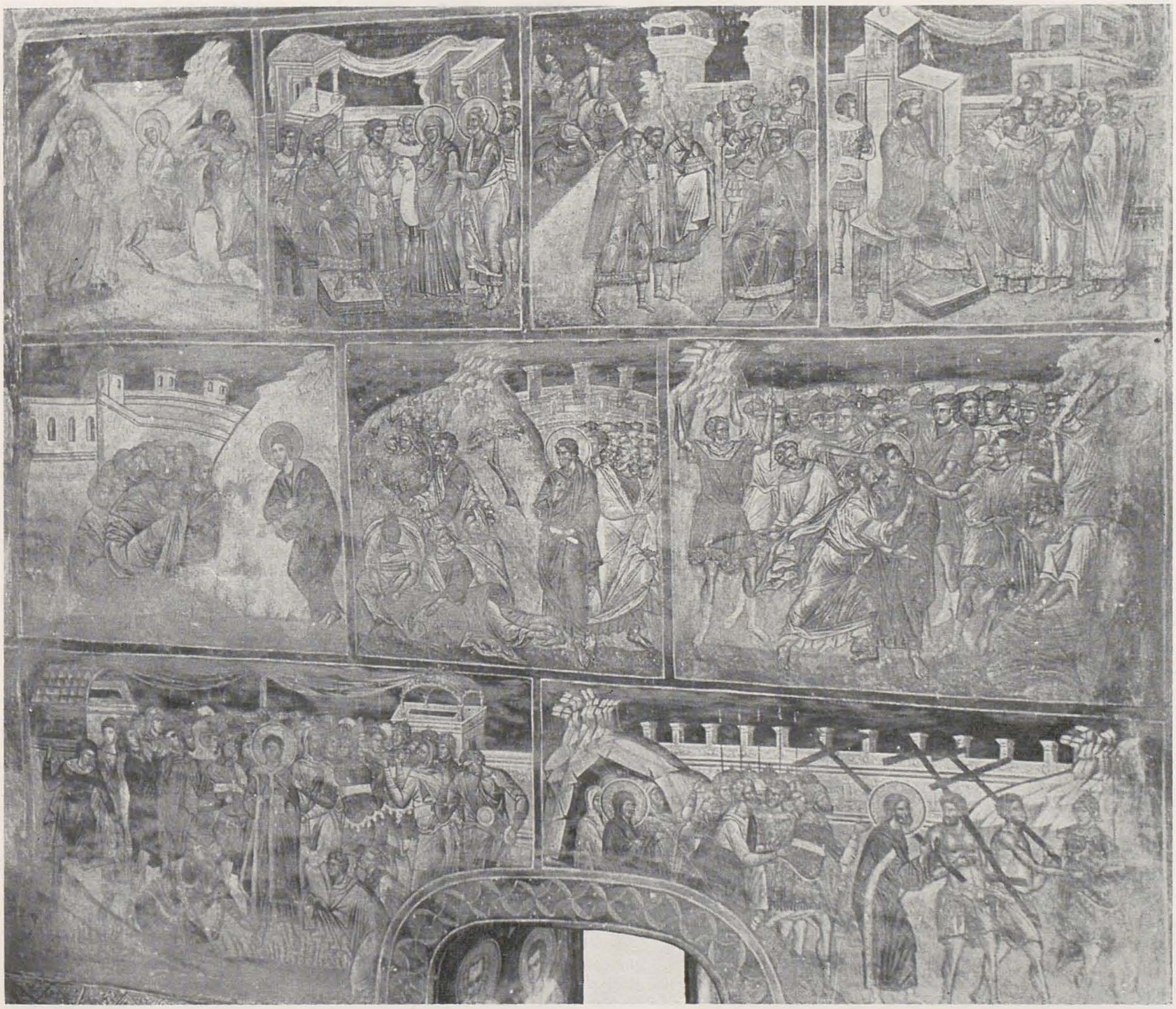


Divina liturghie

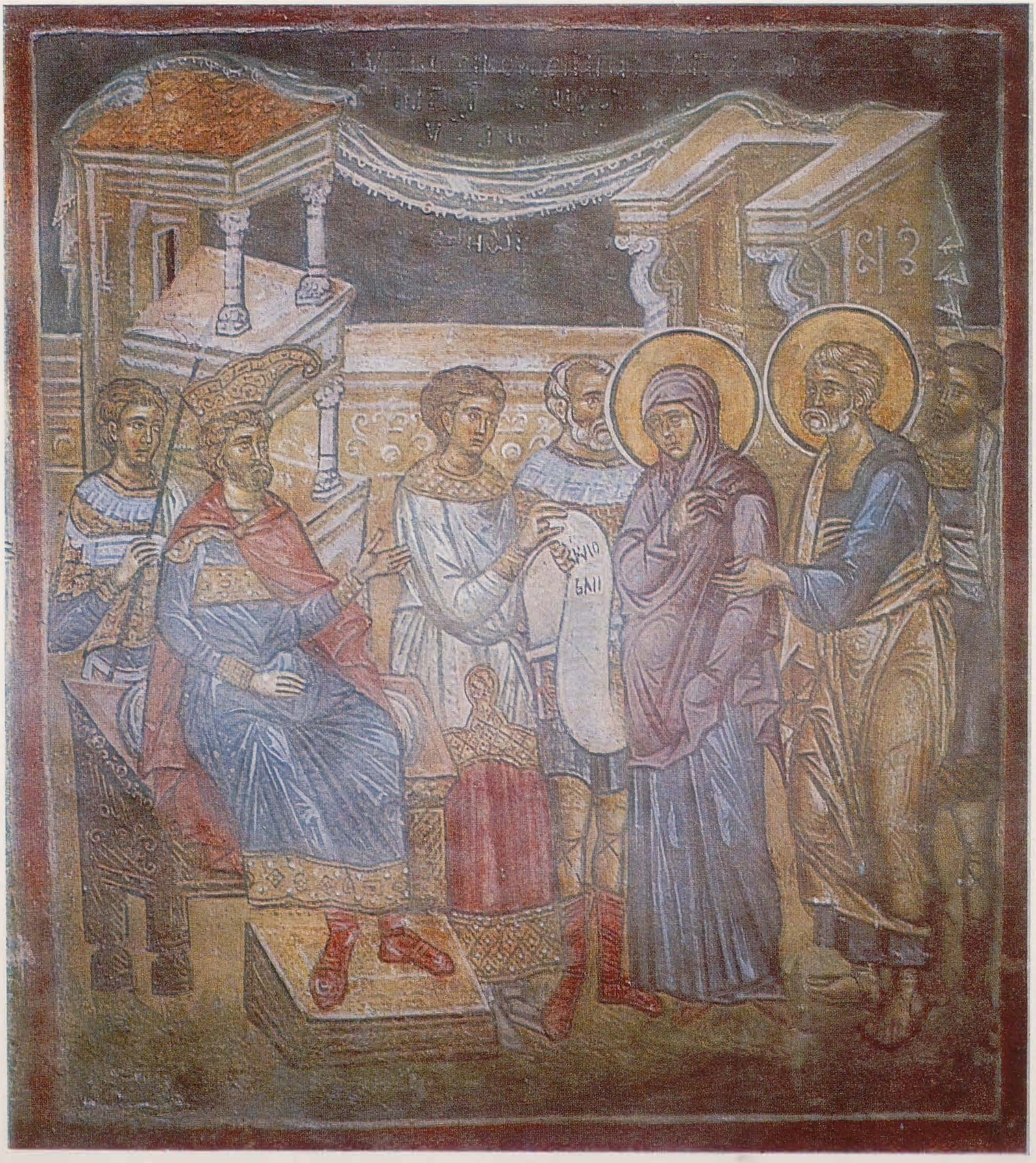
Întoarcerea fiului risipitor. Detaliu

Parabola celor zece fecioare

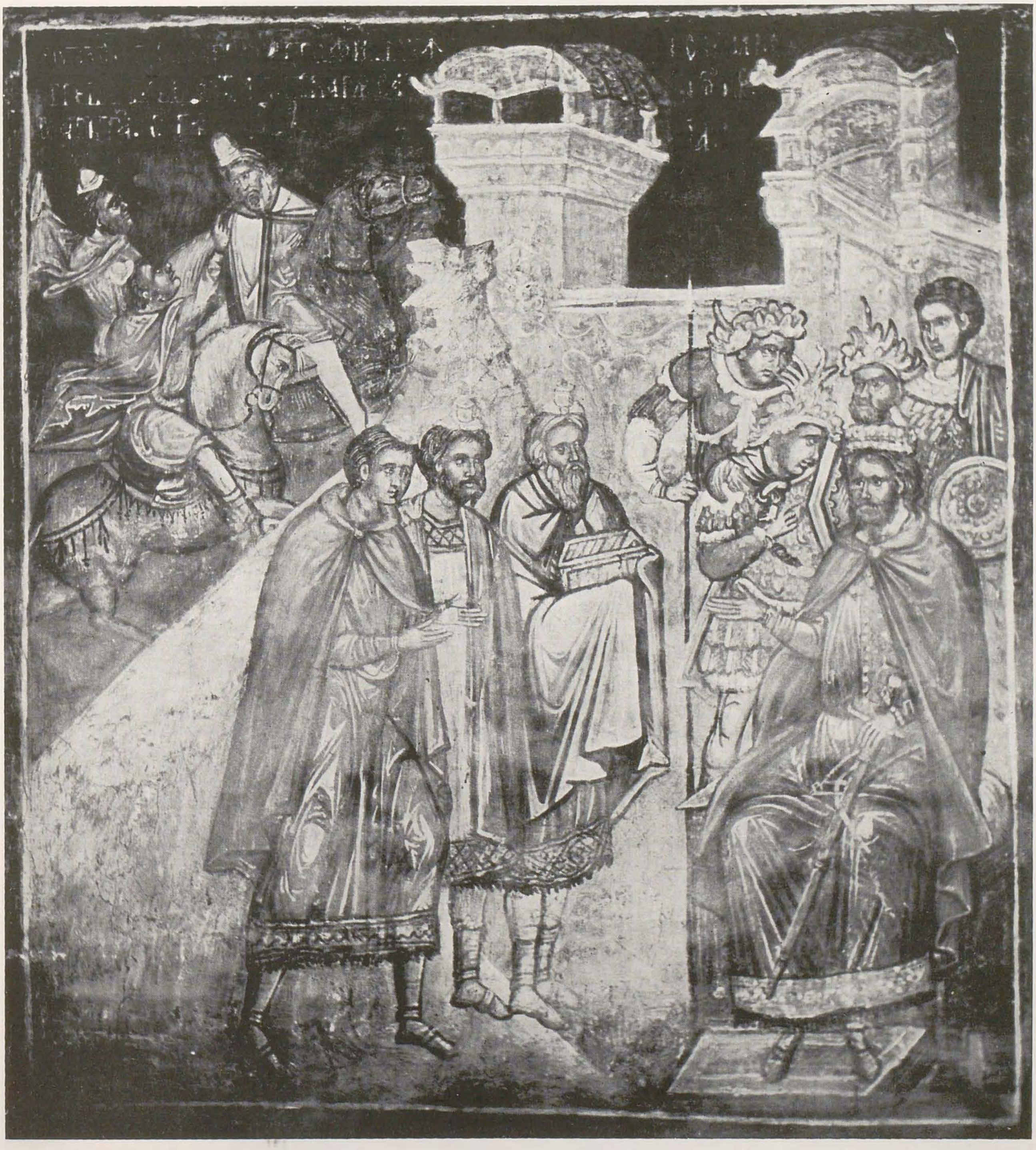




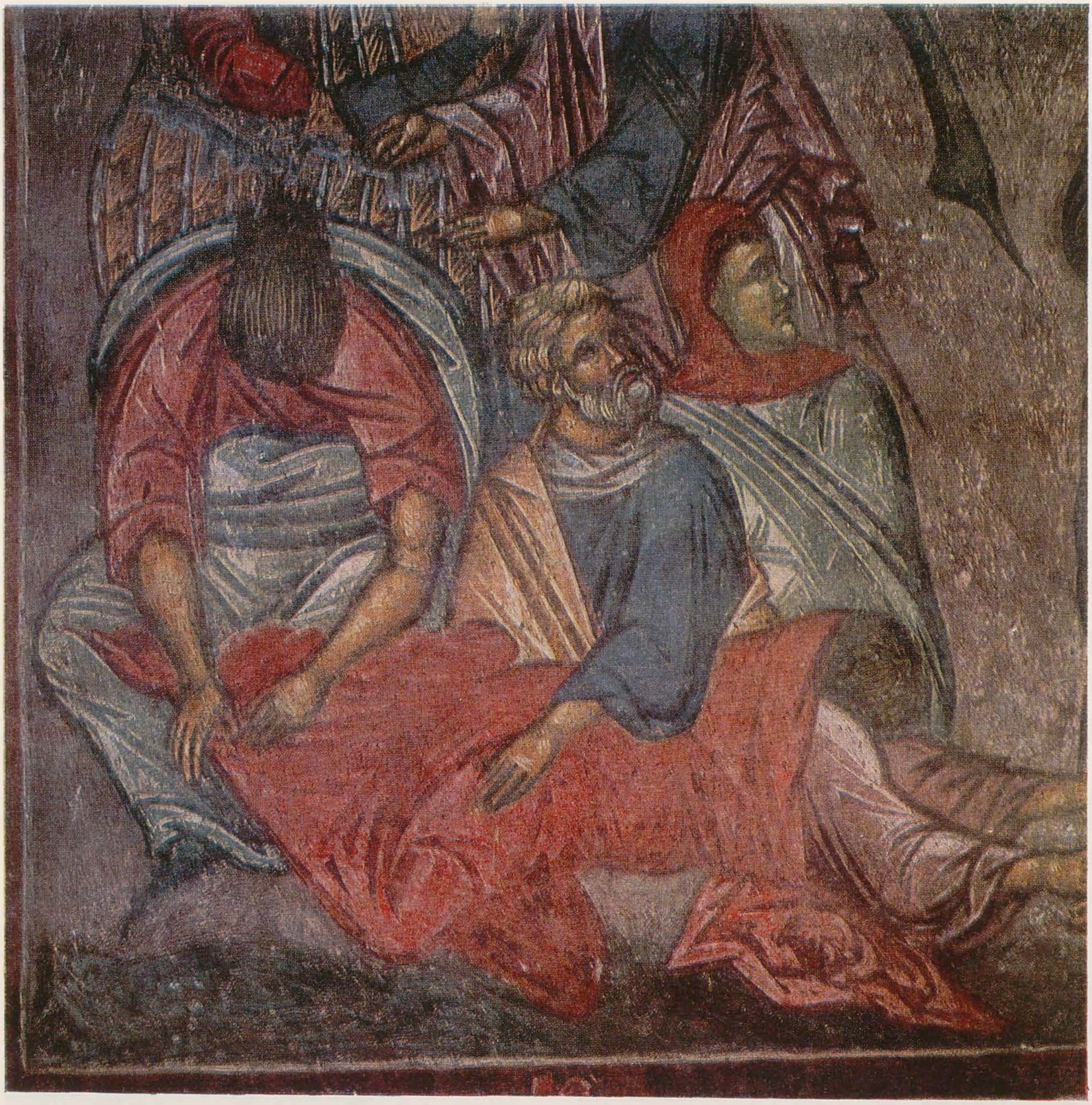
Patimile lui Isus



Recensămintul lui Quirinus



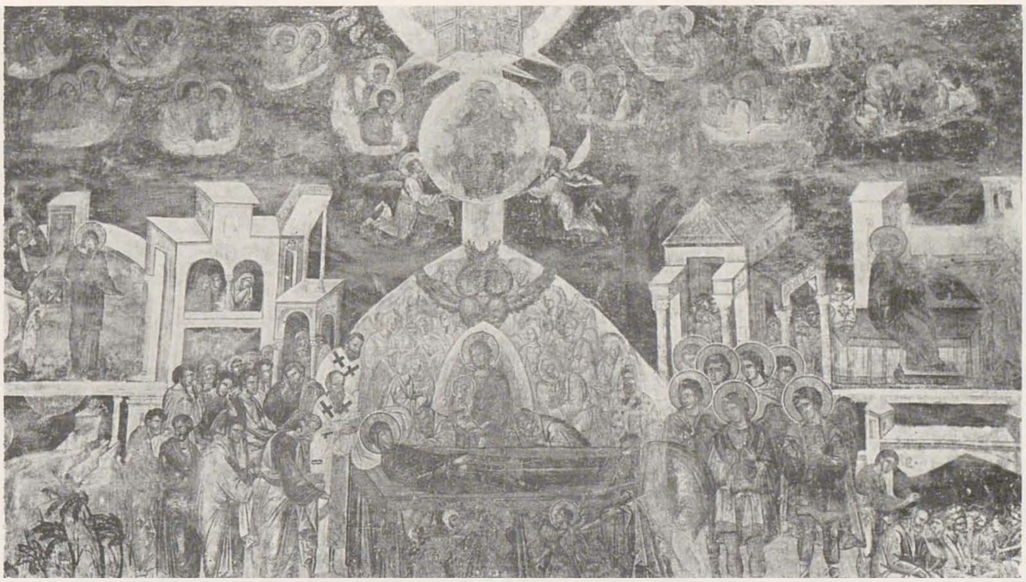
Magii la Irod

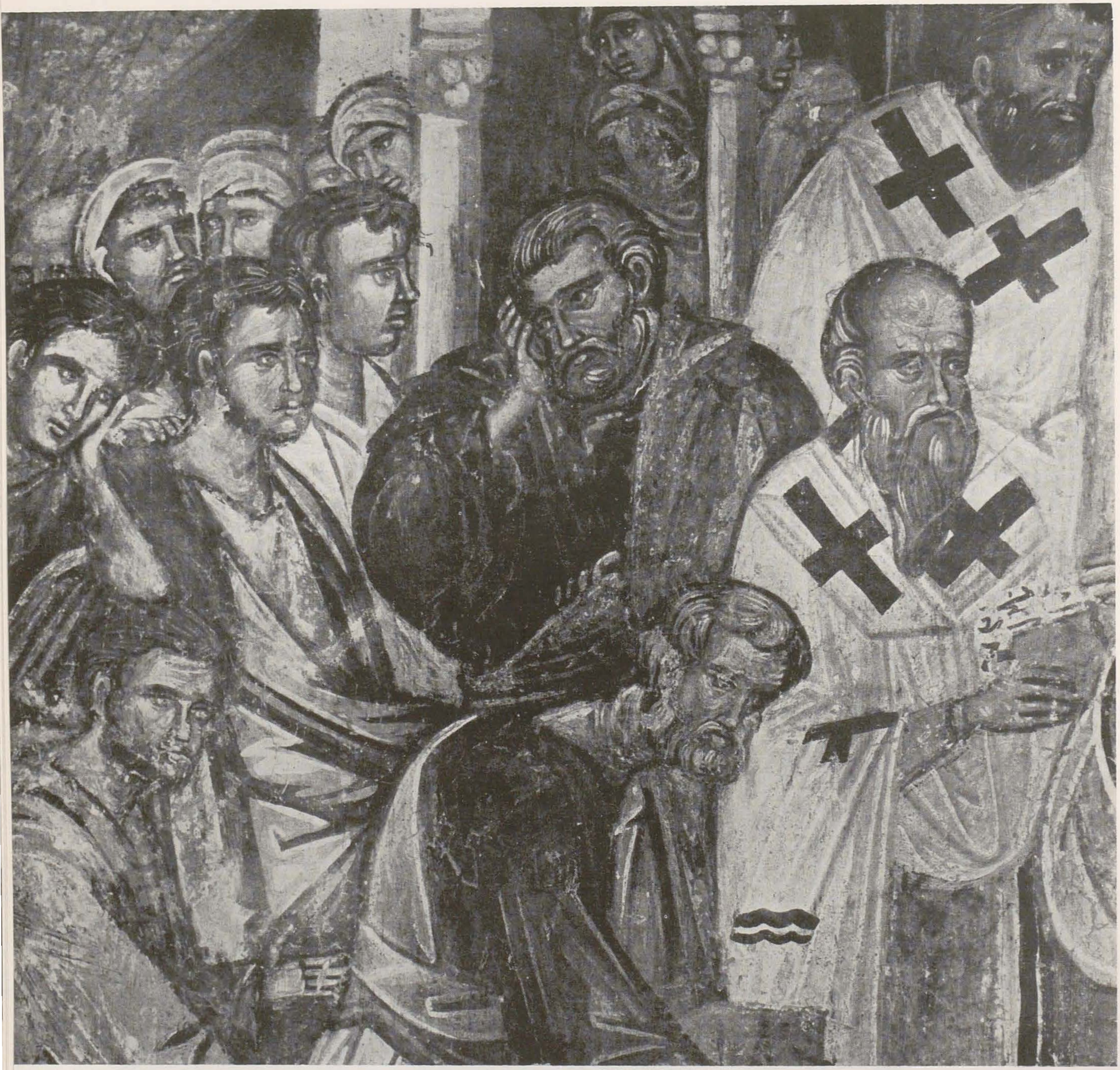


Prinderea lui Isus. Detaliu

Adormirea Maicii Domnului

Adormirea Maicii Domnului. Detaliu

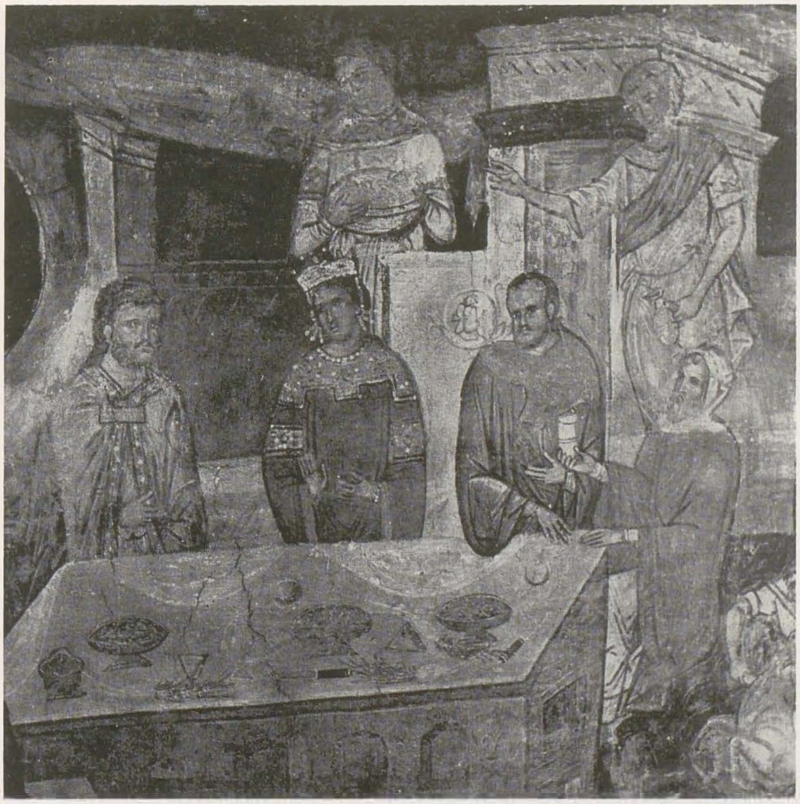


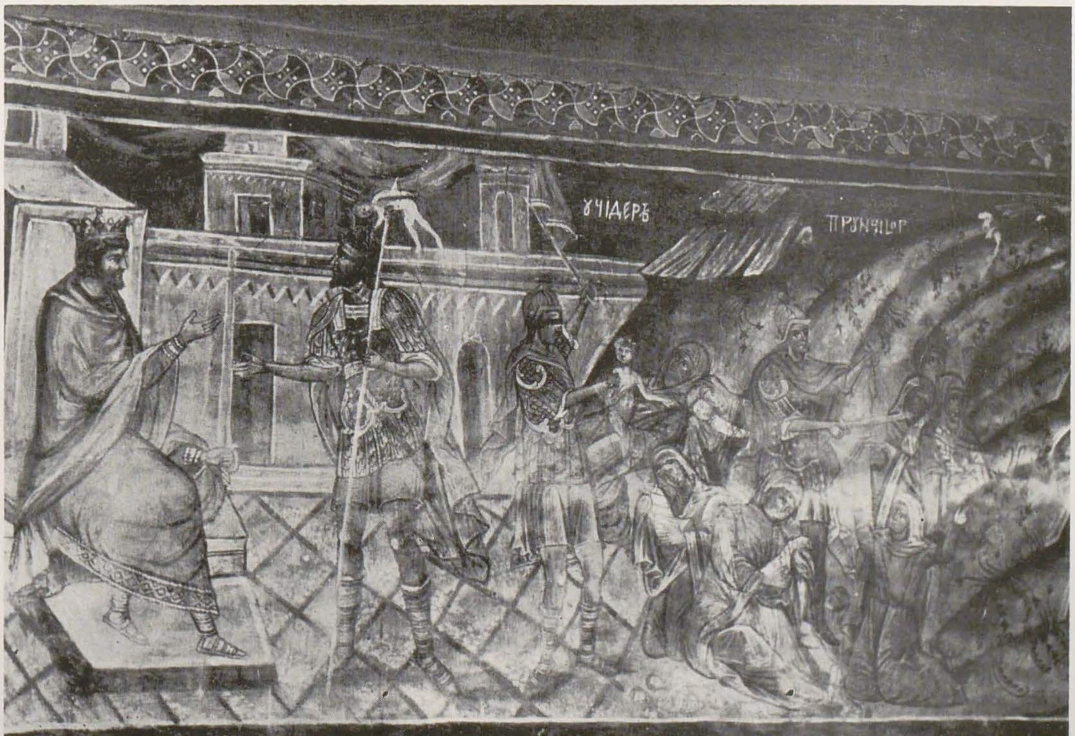


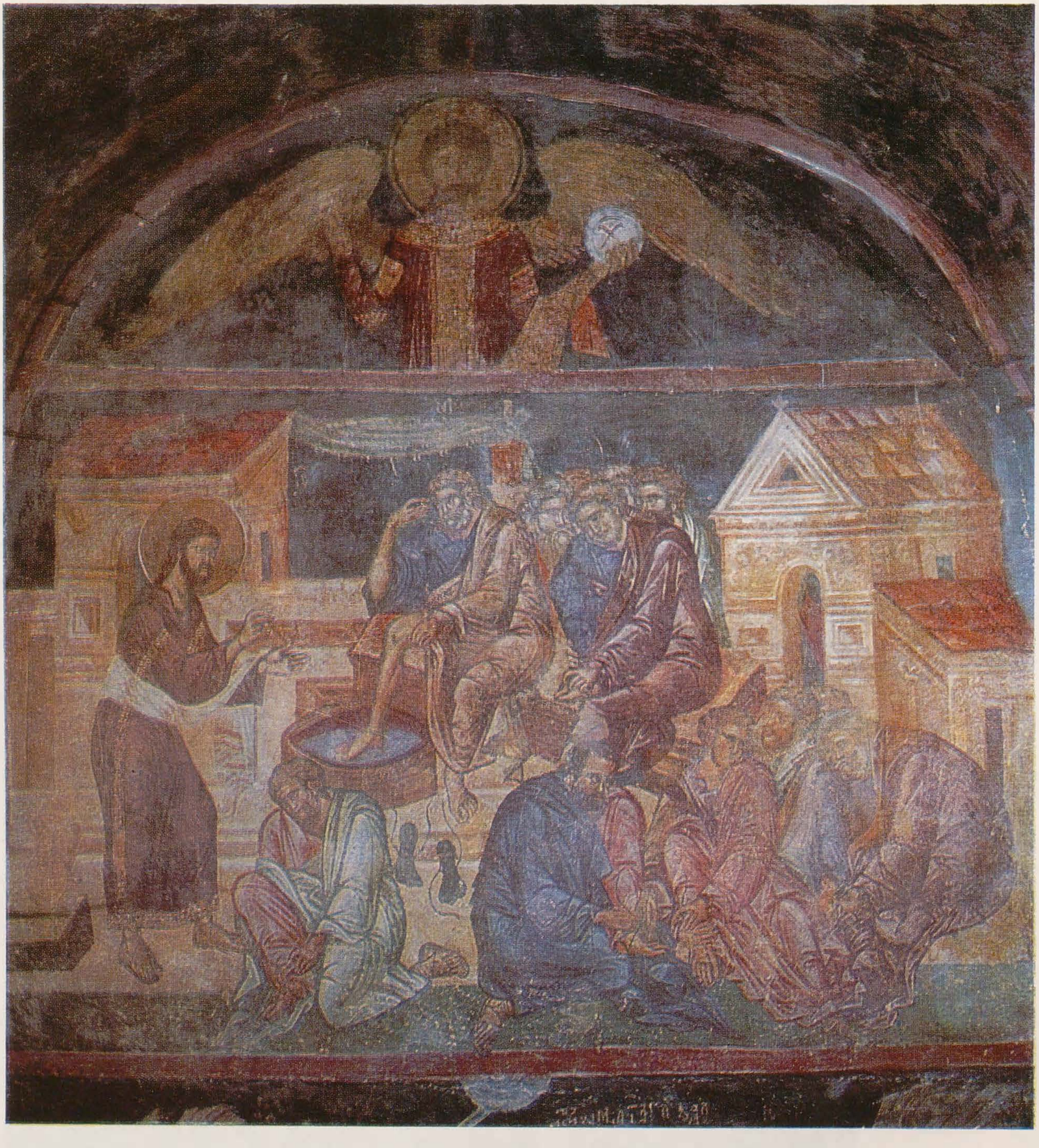
Adormirea Maicii Domnului. Detaliu

Nunta din Cana. Fragment

Uciderea pruncilor

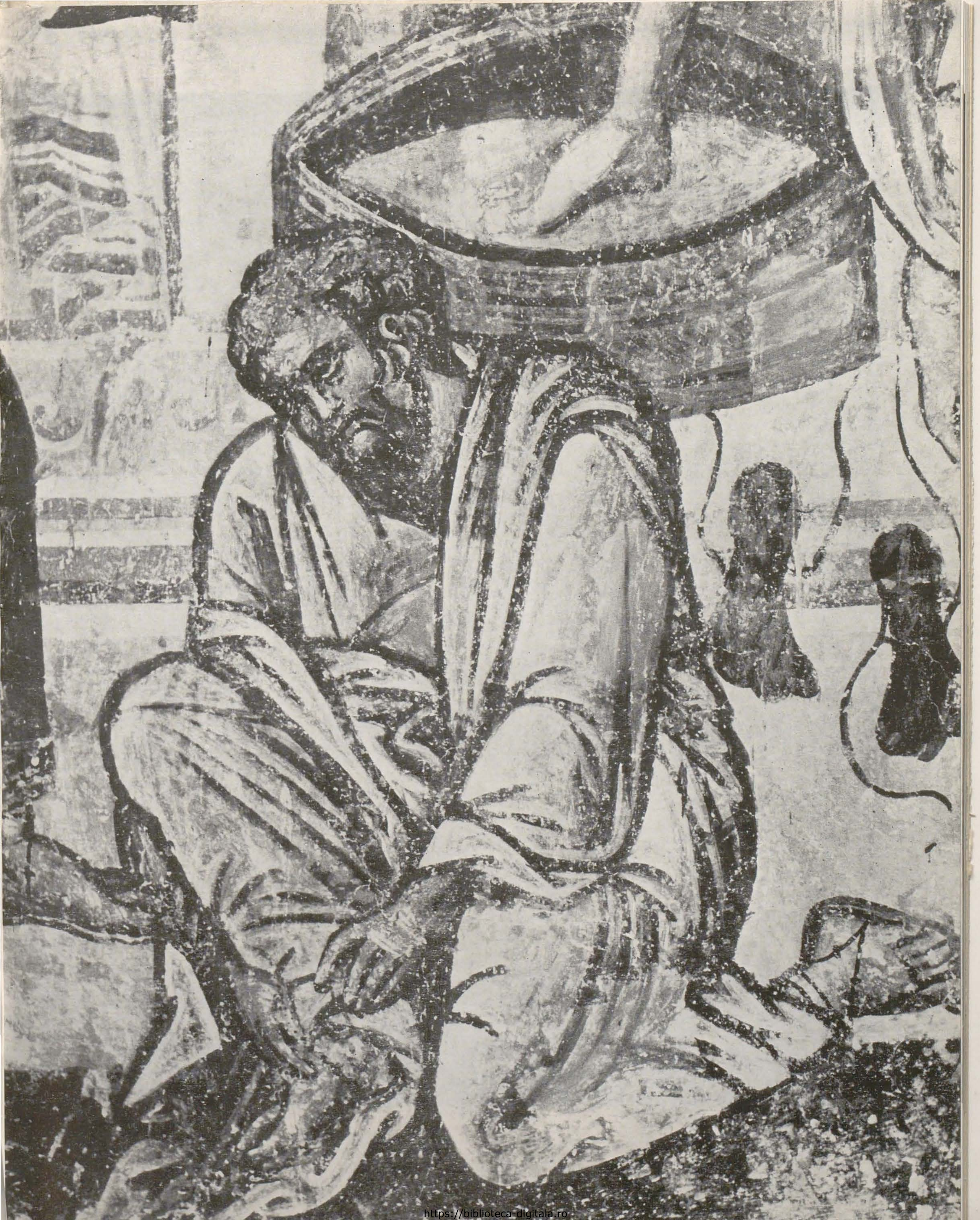


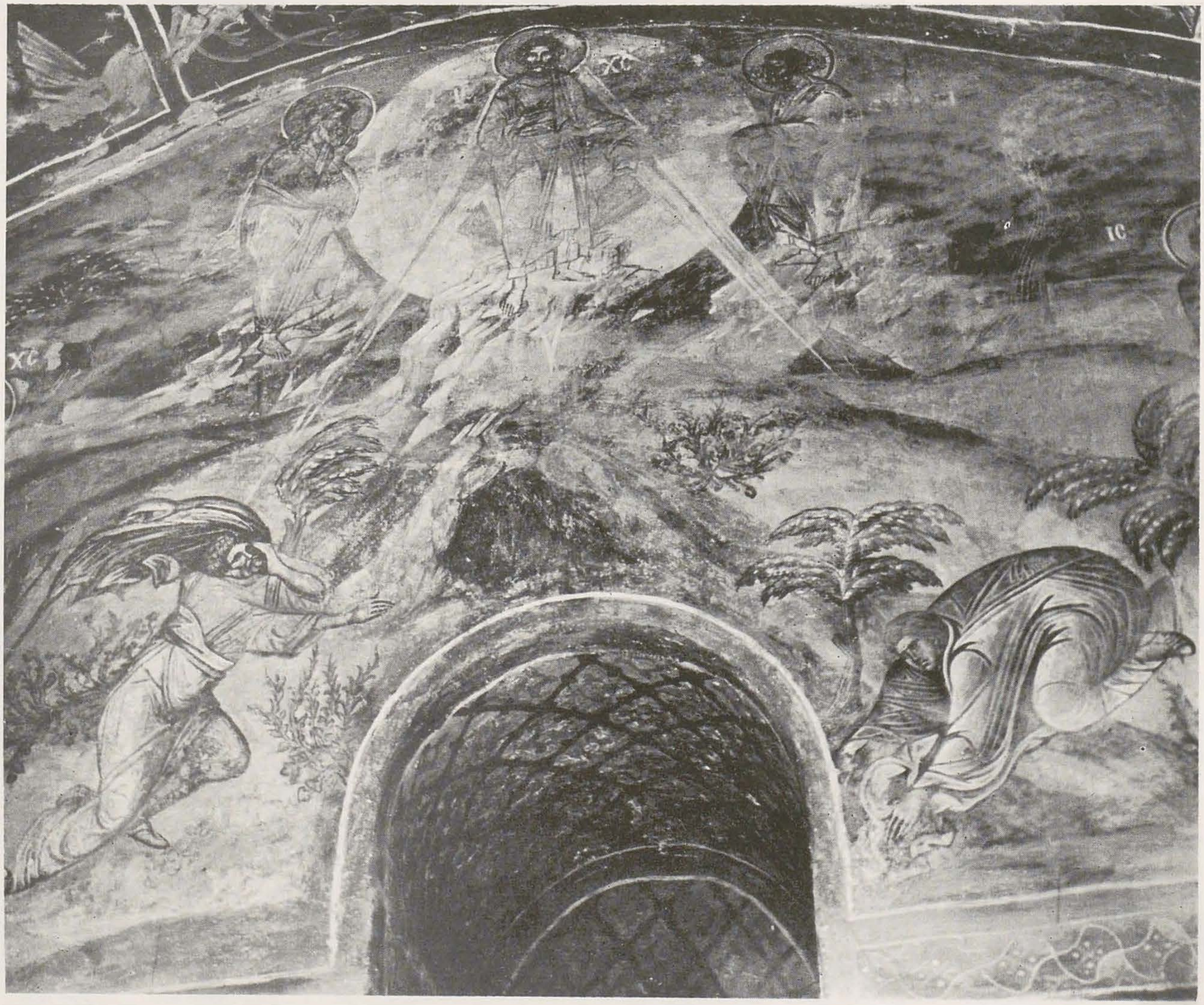

ꙋчідеръ
прꙋнчілор



Spălarea picioarelor

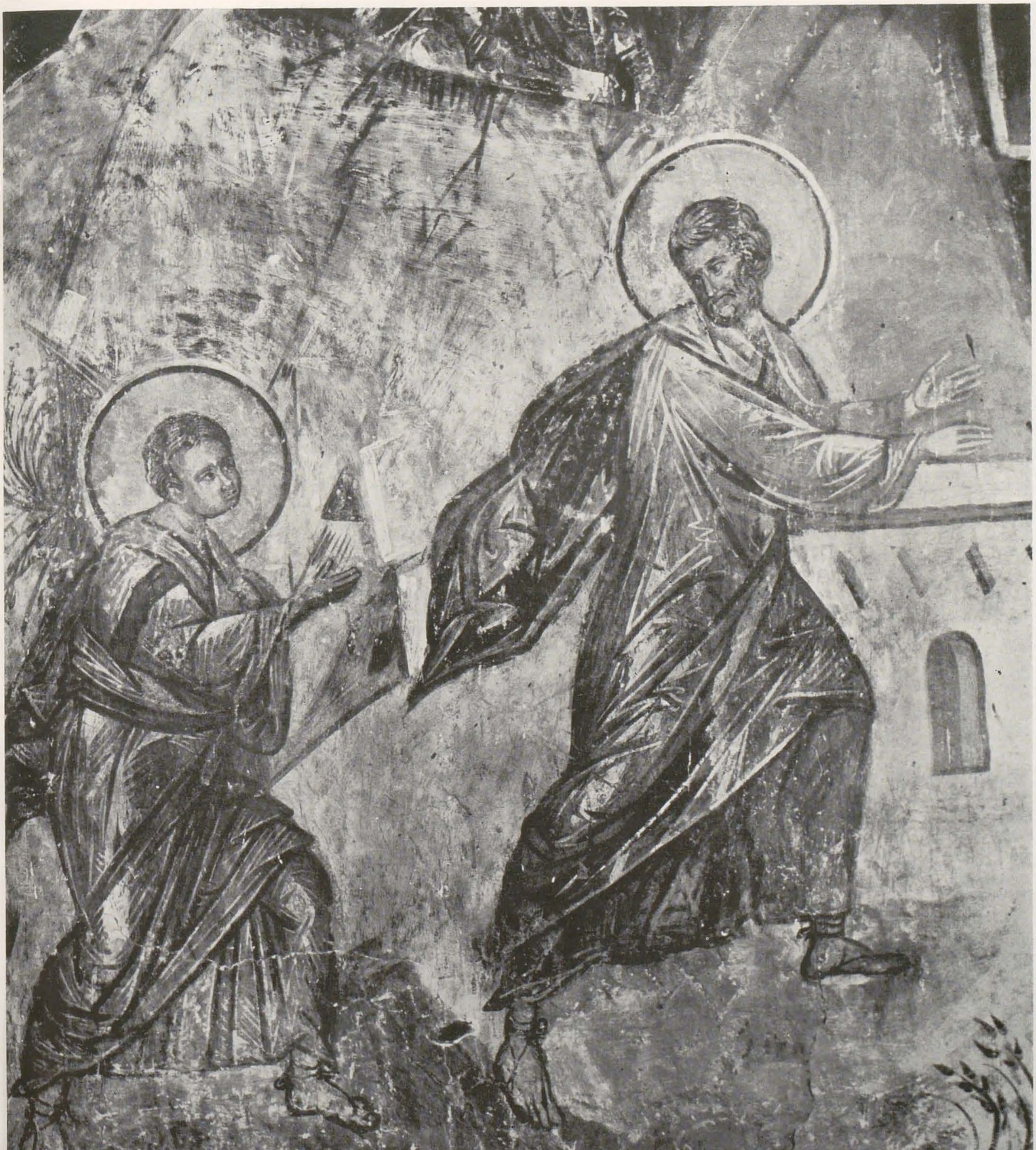
Spălarea picioarelor. Detaliu



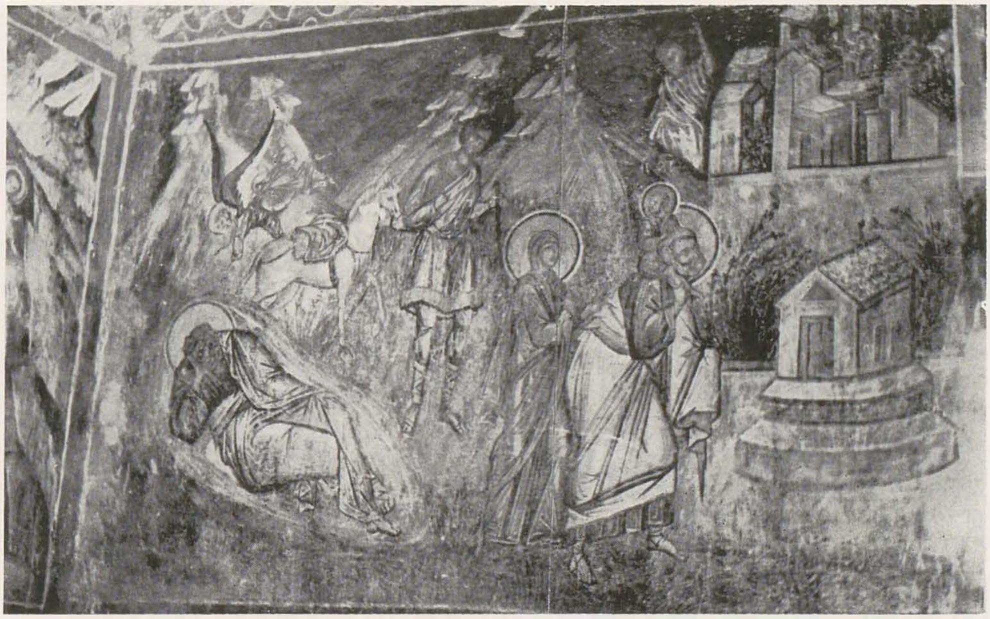


Schimbarea la față

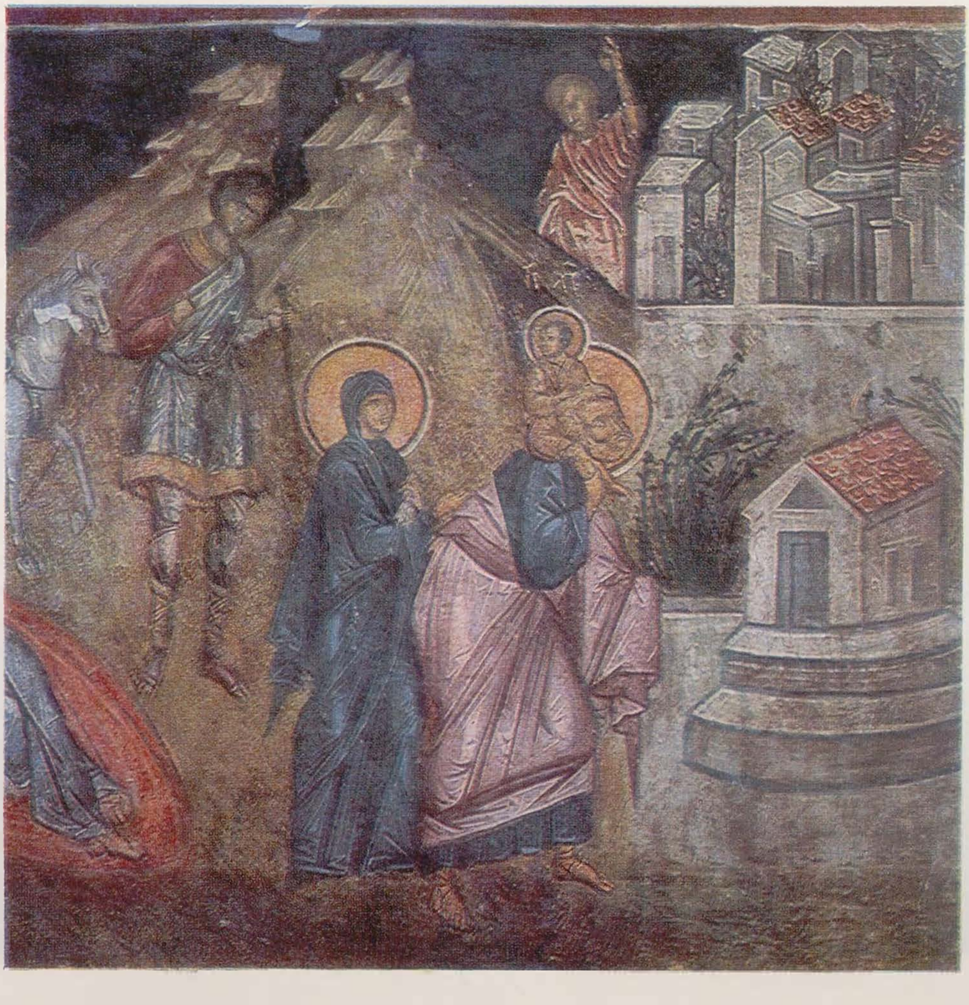
Drumul la Ierusalim. Detaliu



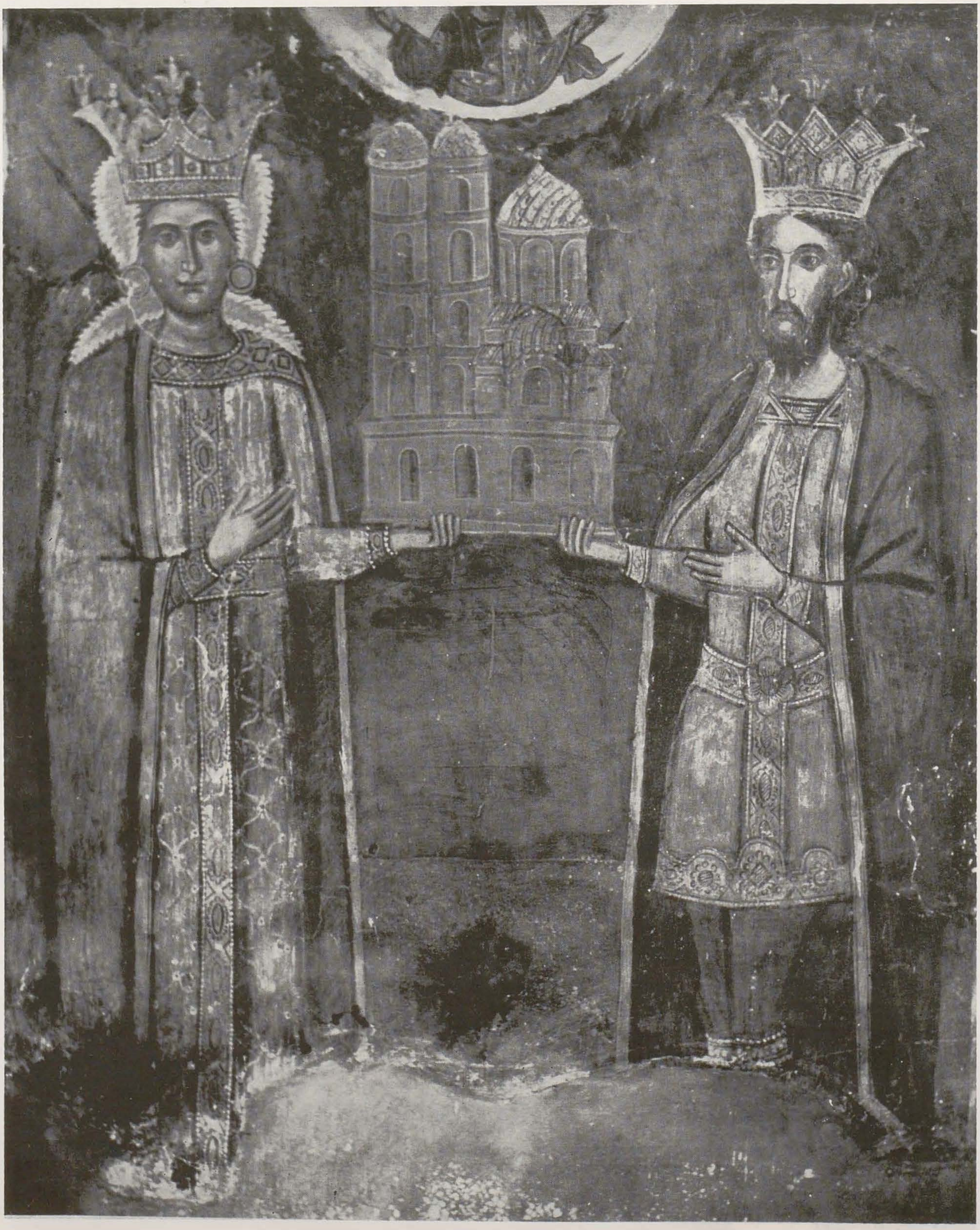
Schimbarea la față.
Detaliu

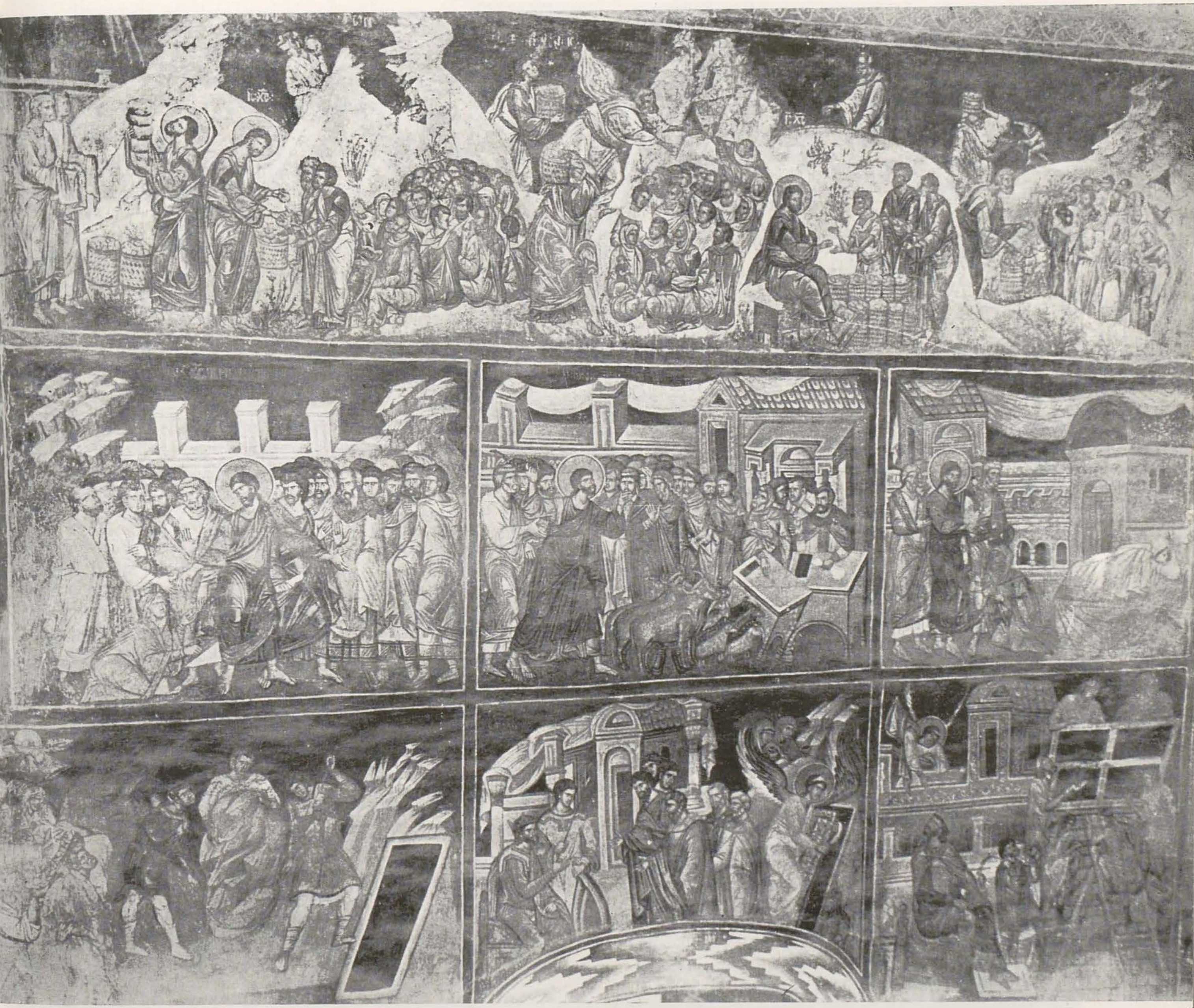


Visul lui Iosif



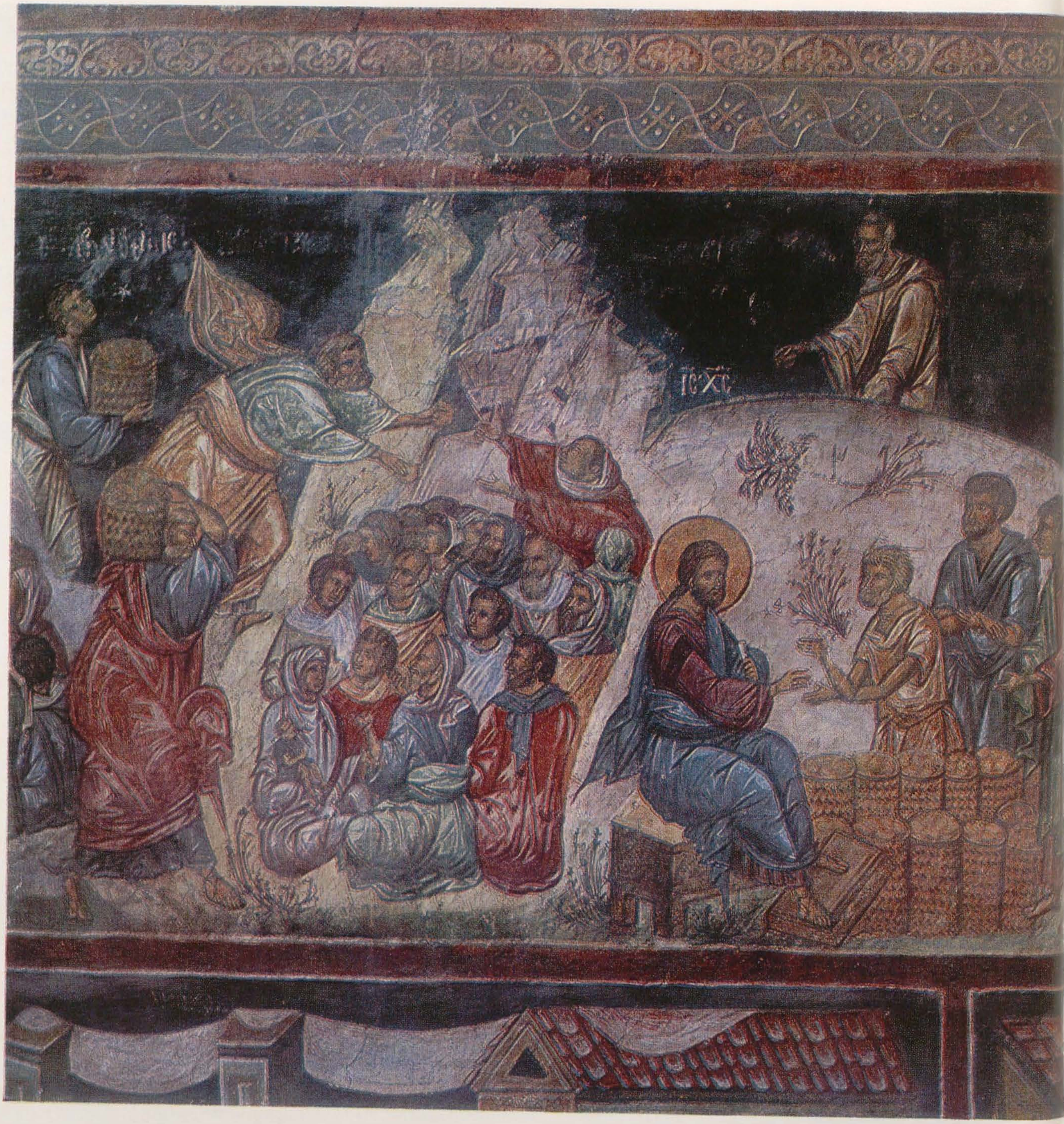
Întoarcerea din Egipt





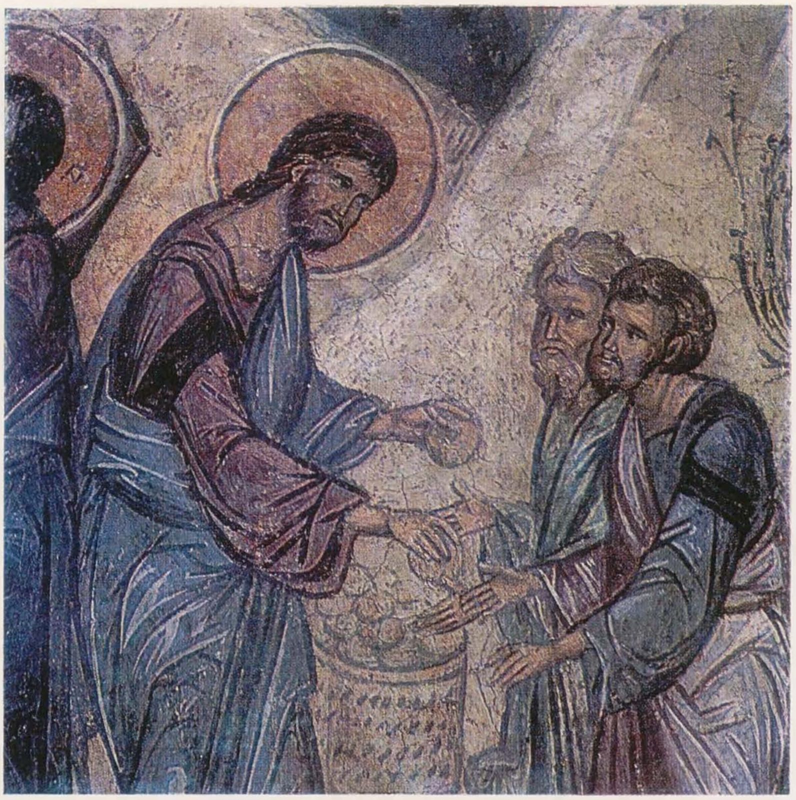
Patimile lui Isus şi înmulţirea pîinilor

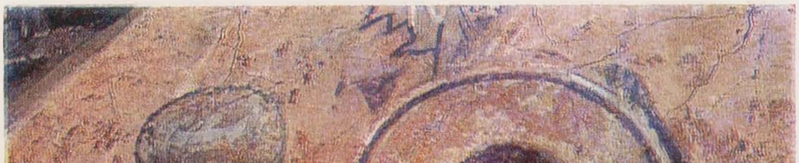
Vlaicu voievod şi soţia sa Ana



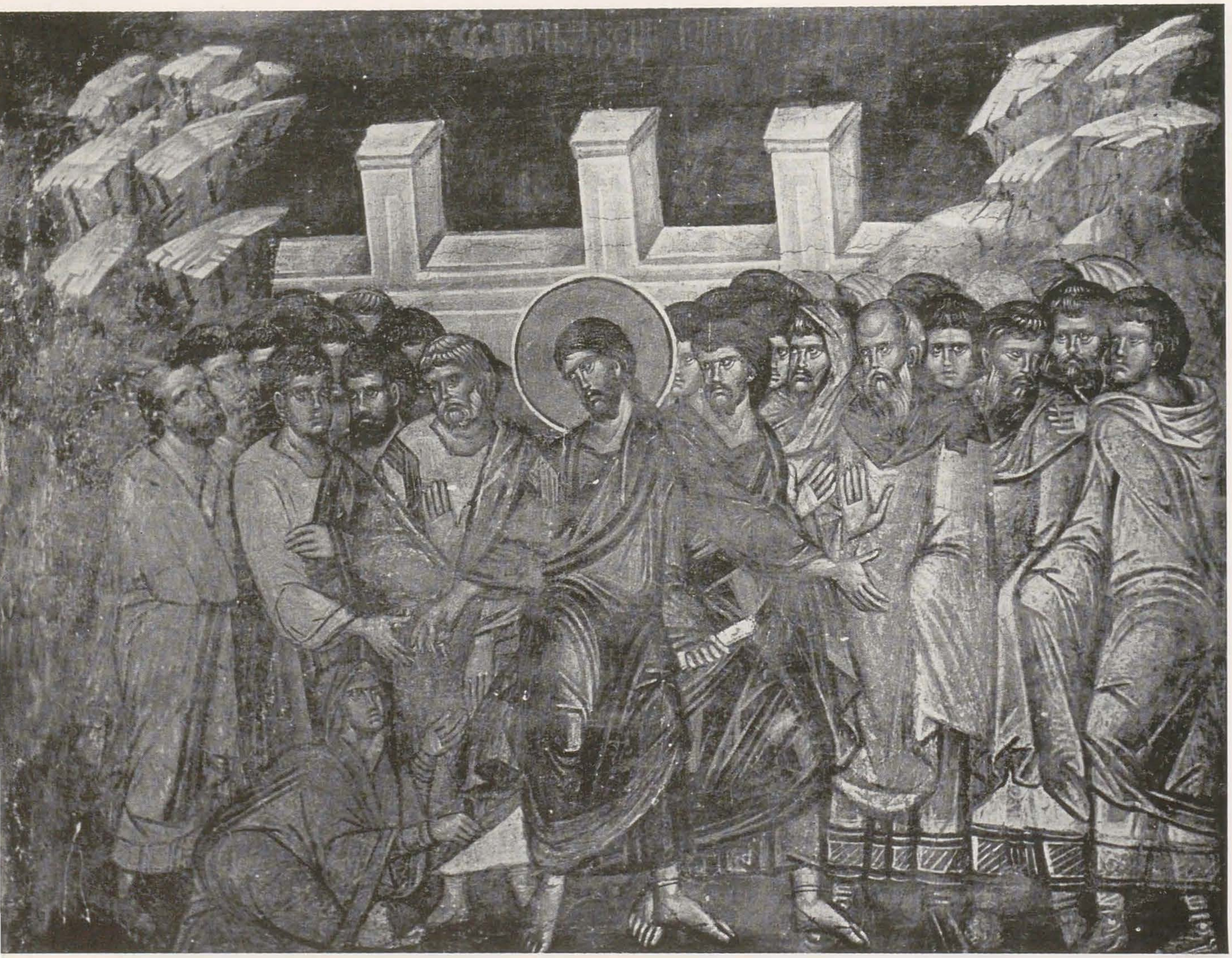
Înmulţirea pîinilor. Detaliu

Înmulţirea pîinilor. Detaliu

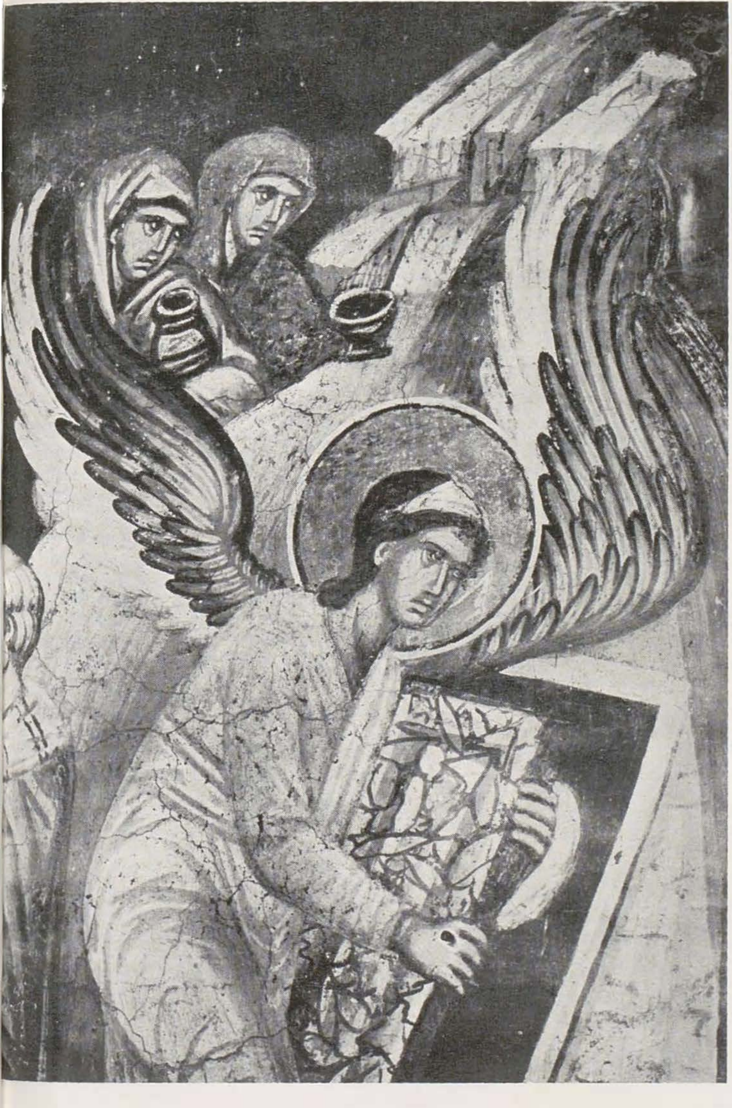


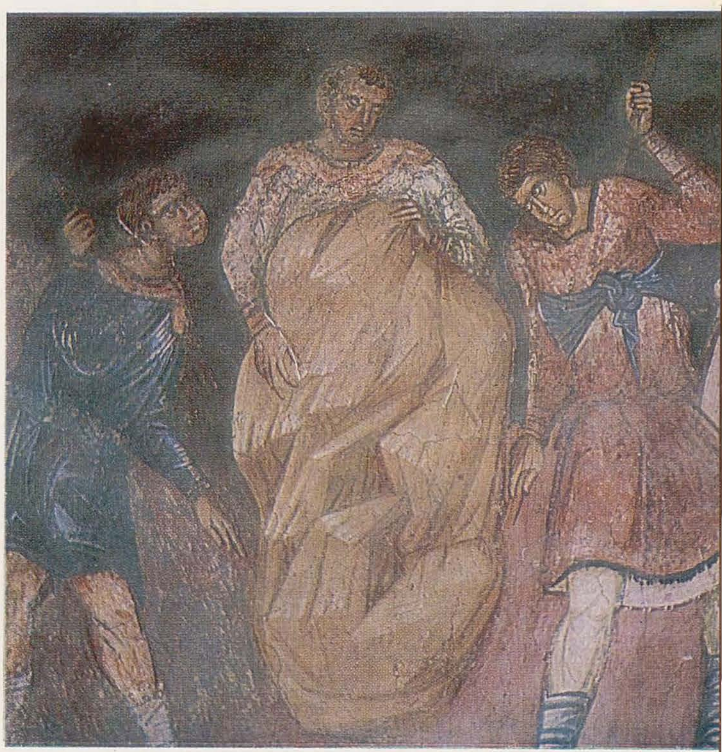


Înmulţirea pîinilor. Detaliu



Vindecarea

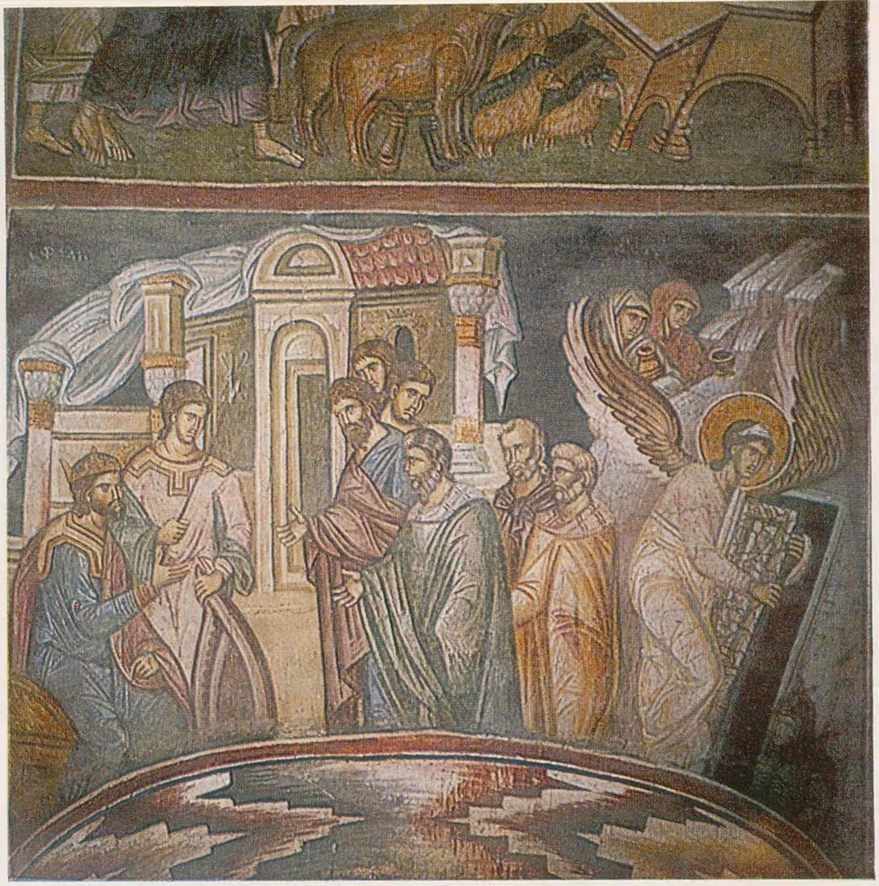




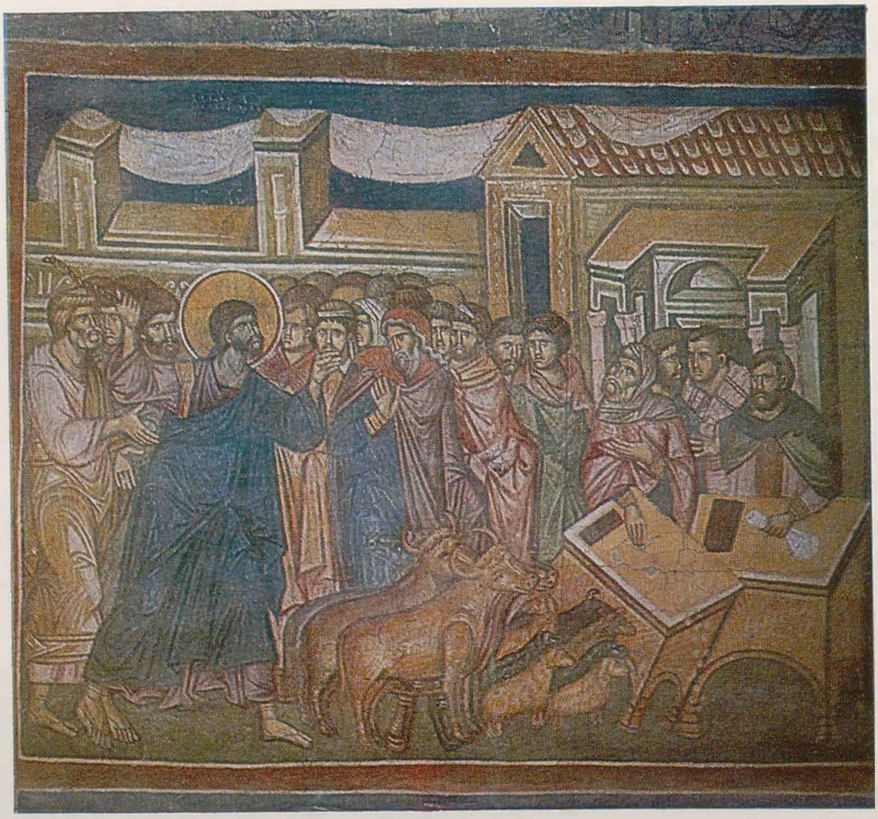
Îngerul ridică piatra mormîntului

Ducerea lui Isus la mormînt. Detaliu

Ducerea lui Isus la mormînt. Detaliu

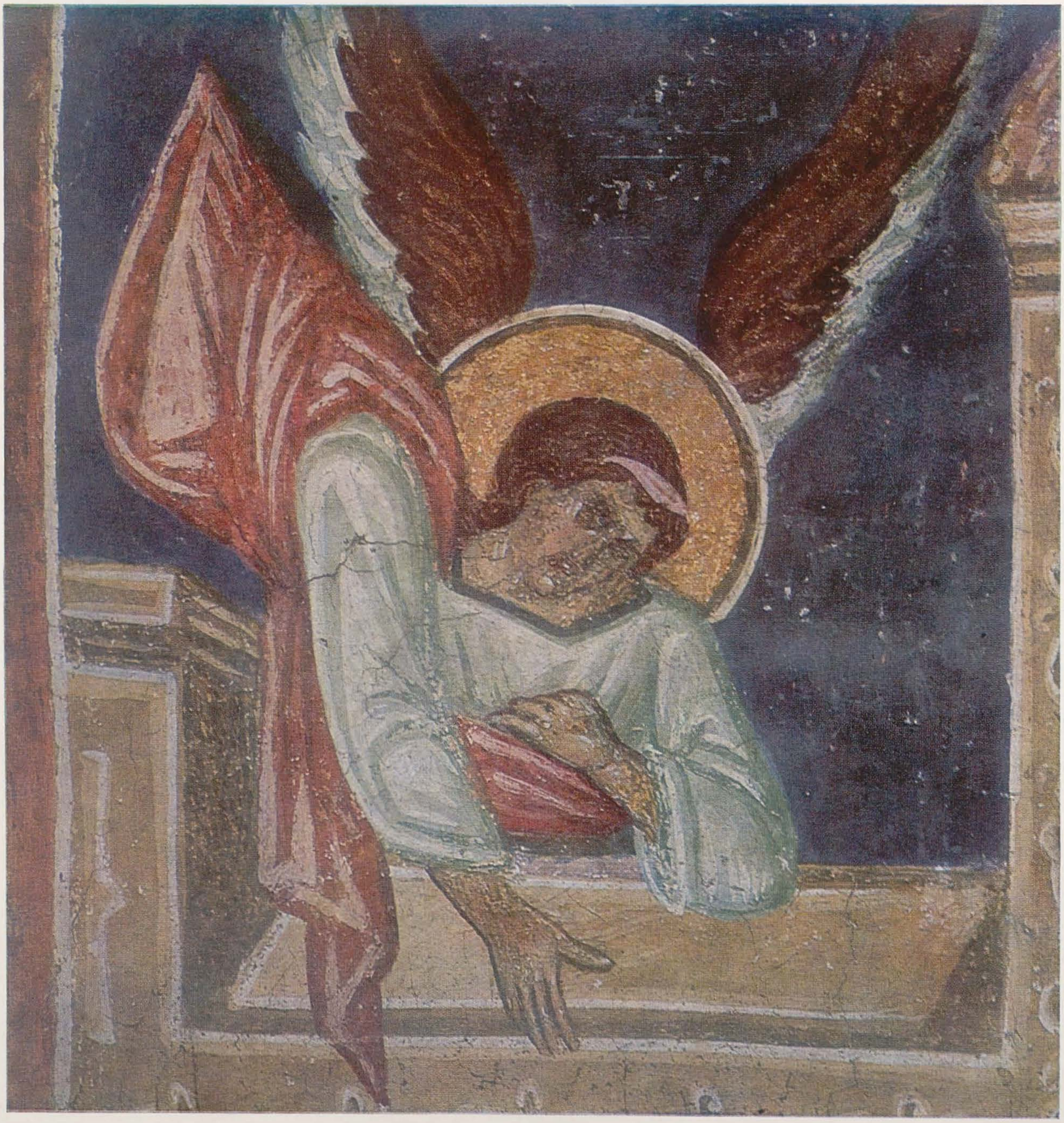


Fariseii cer pază la mormînt



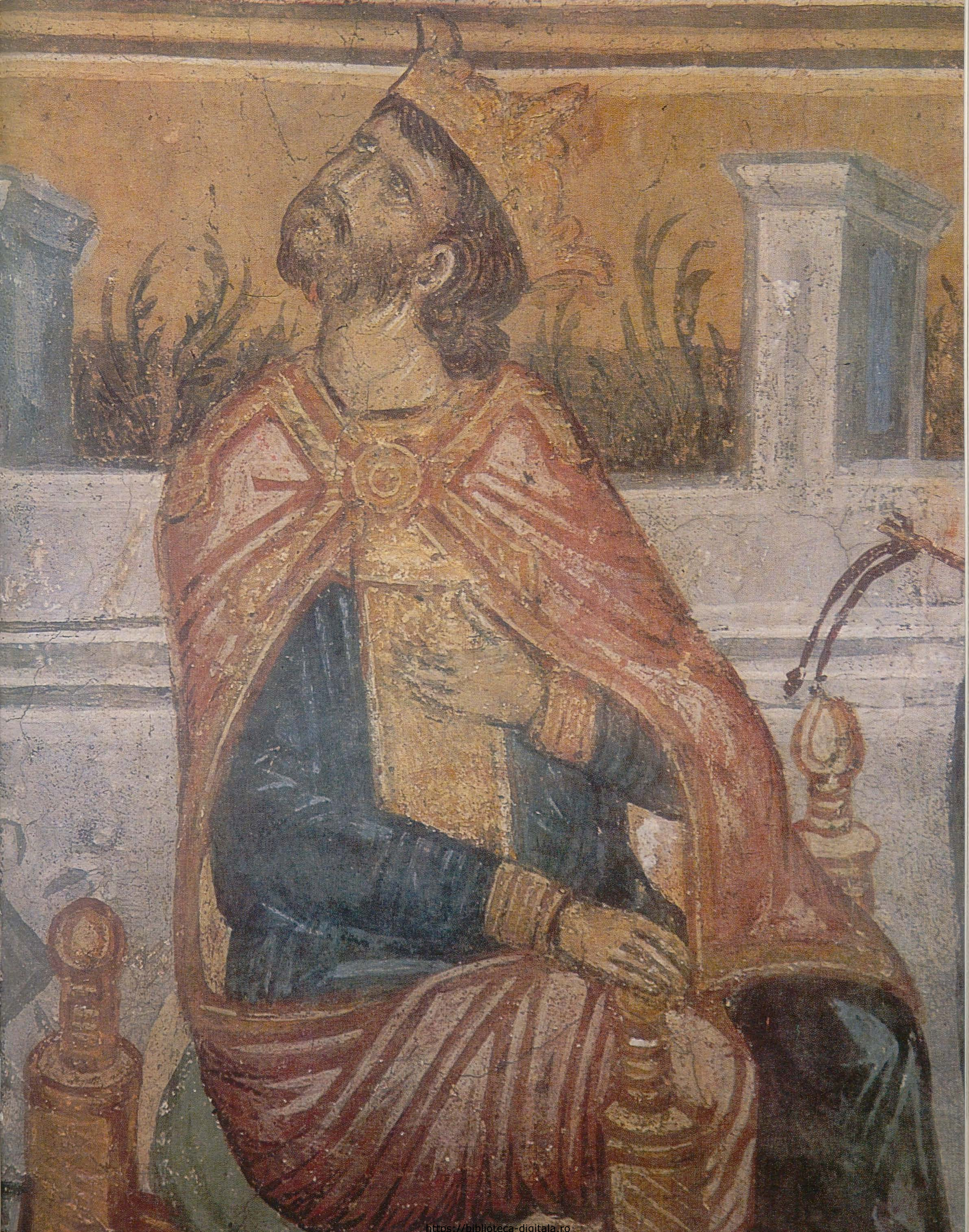
Izgonirea negustorilor
din templu

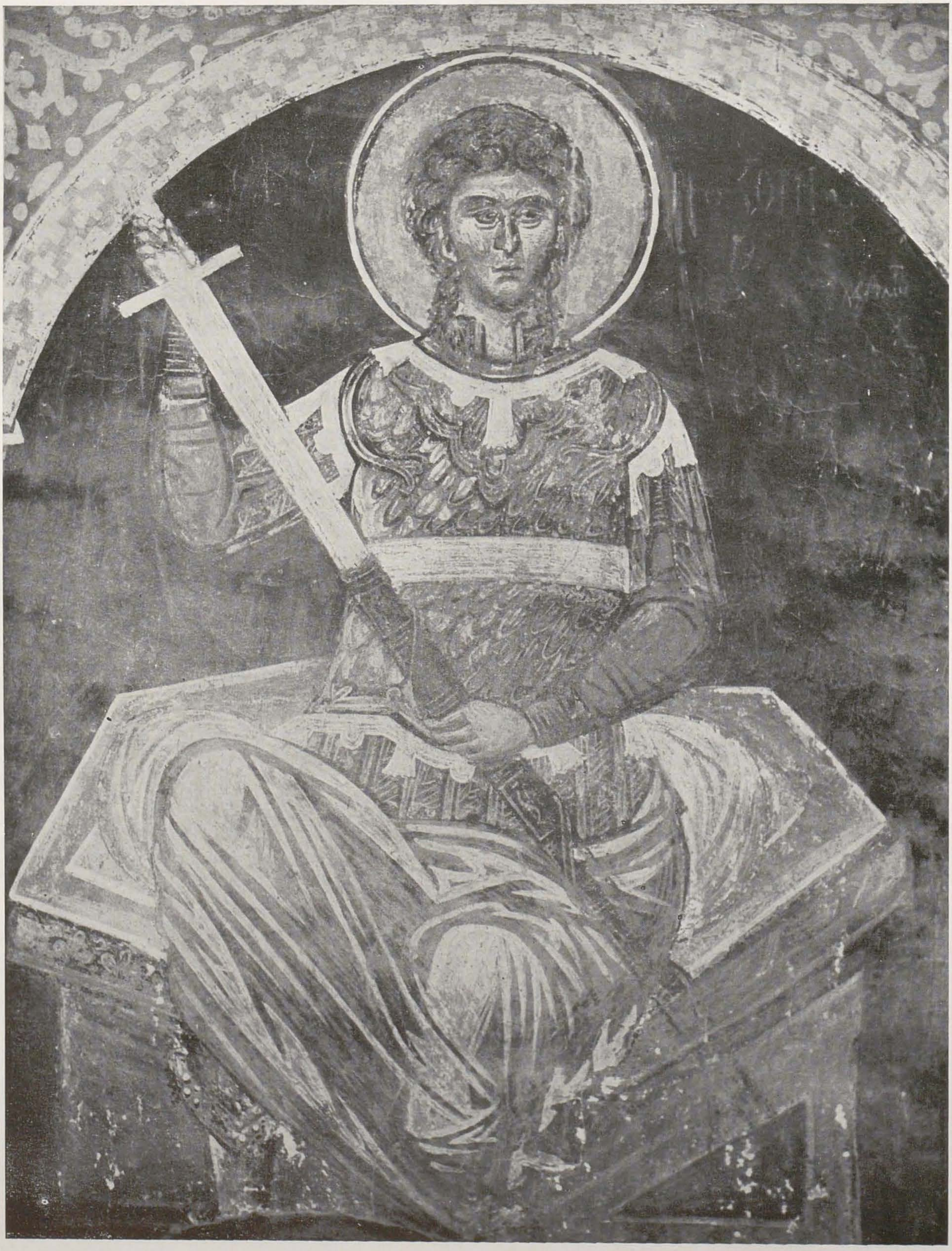
Pilda
celui care își zidește turn

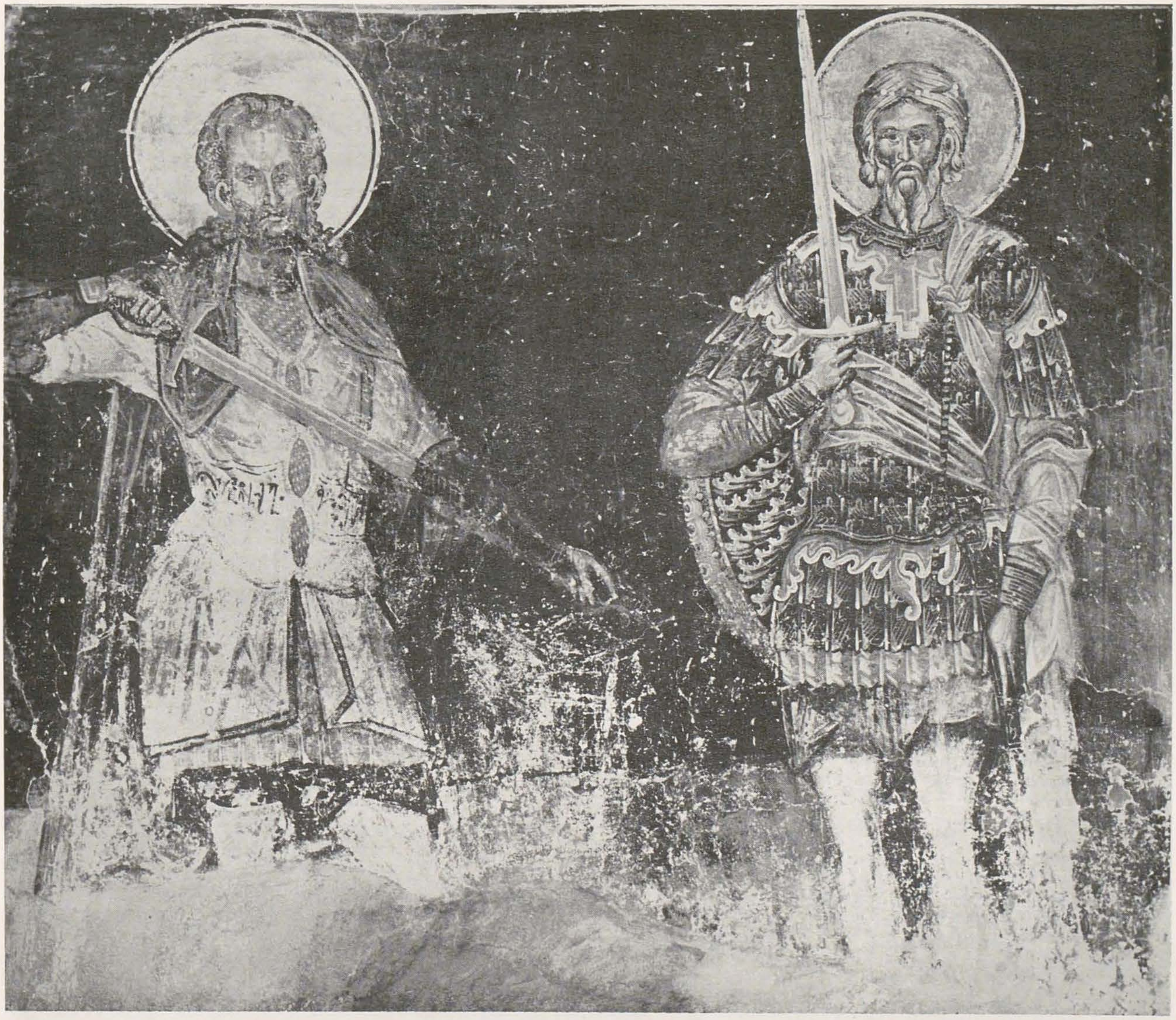


Pilda celui care își zidește turn. Detaliu

Pilda celui care își zidește turn. Detaliu

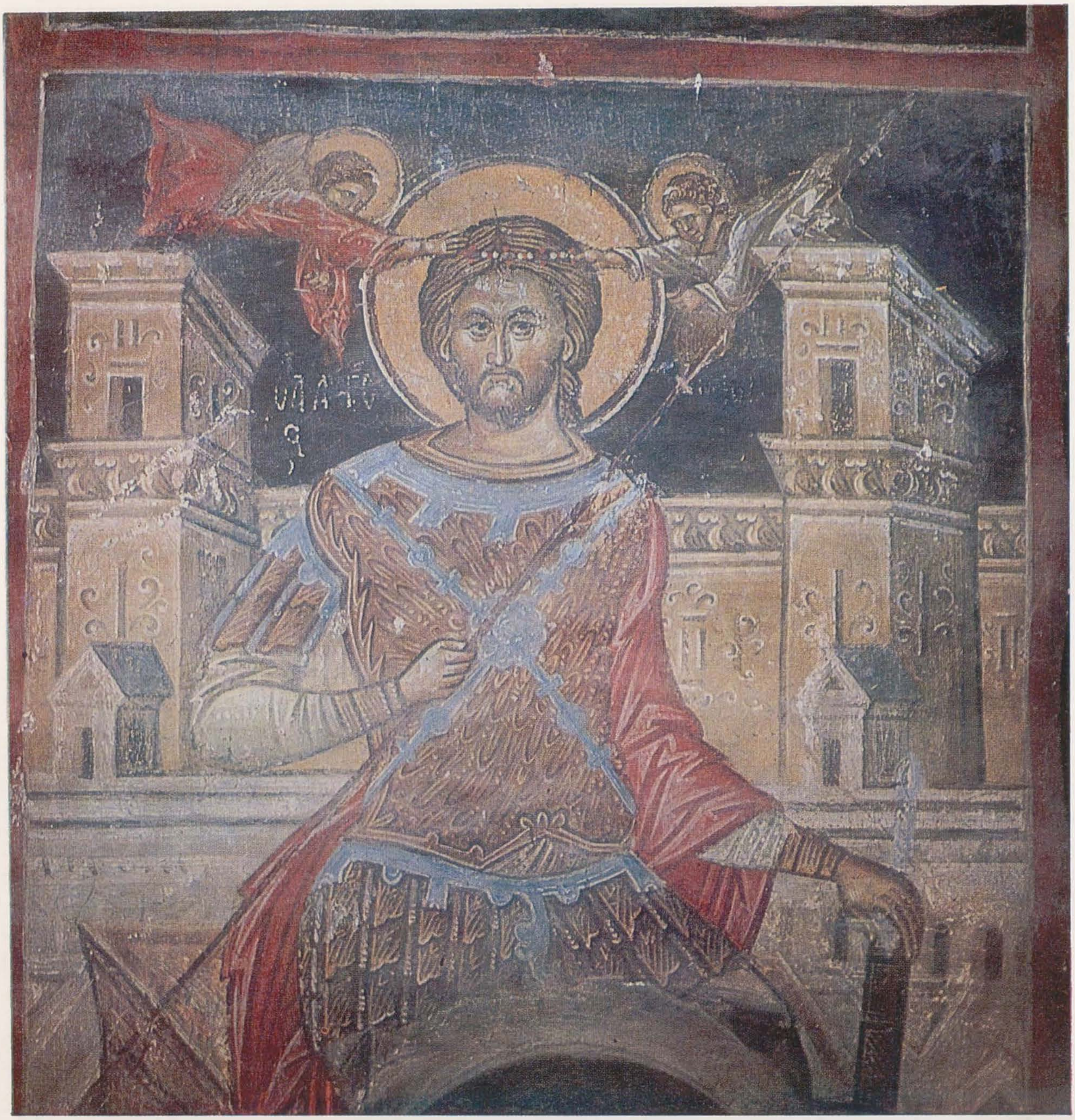




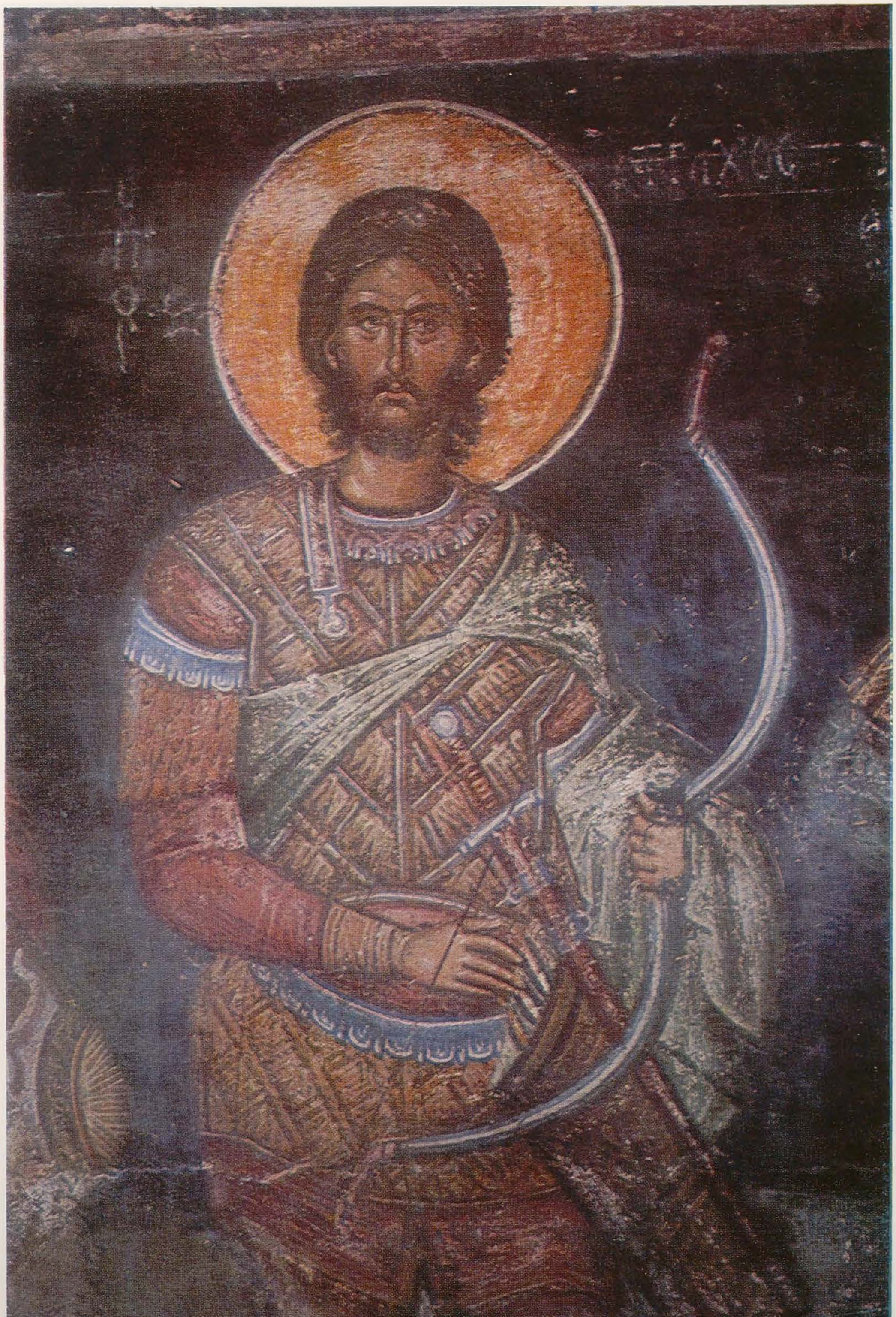


Sfinţi militari

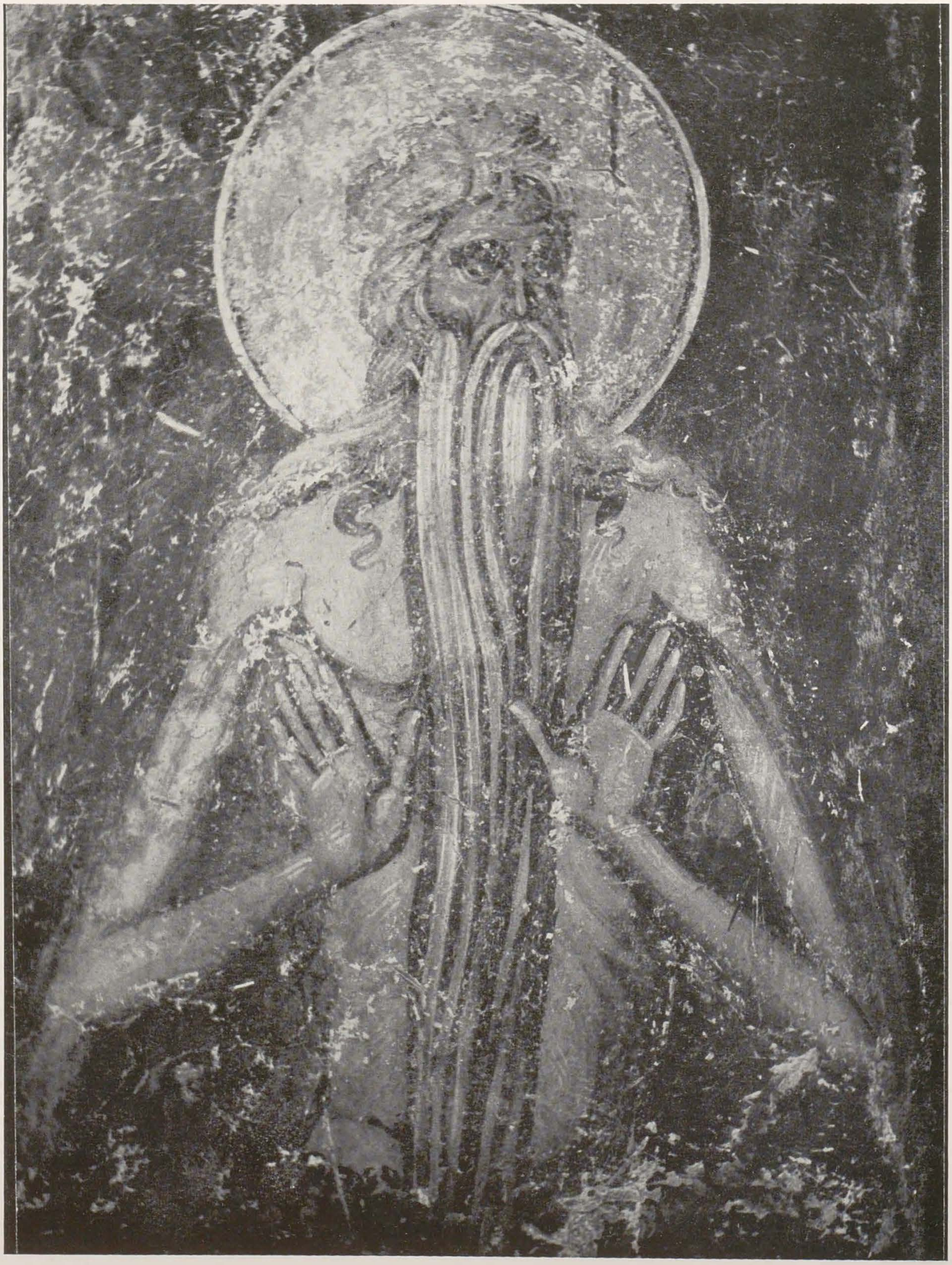
Sfînt militar

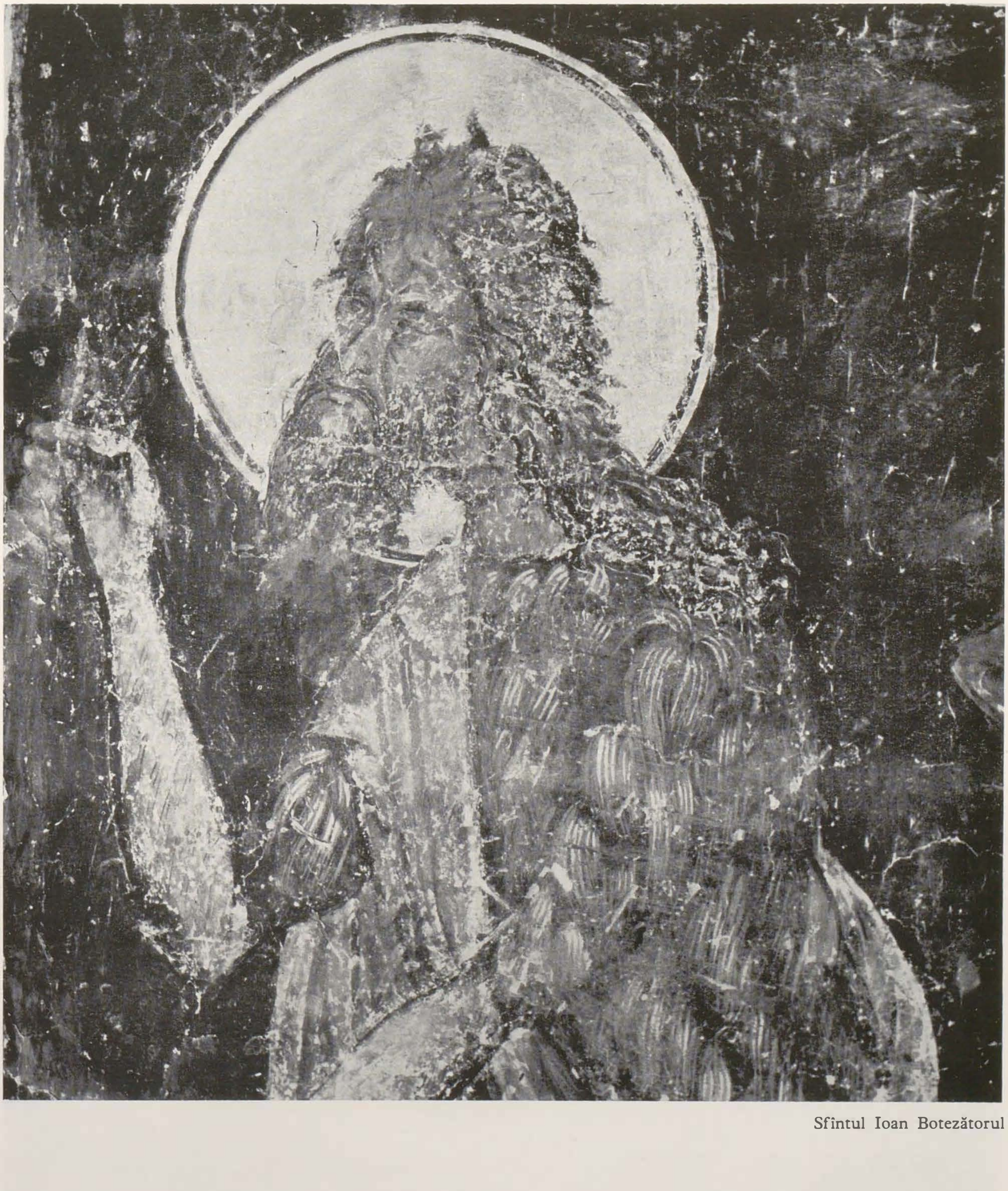


Sfint militar



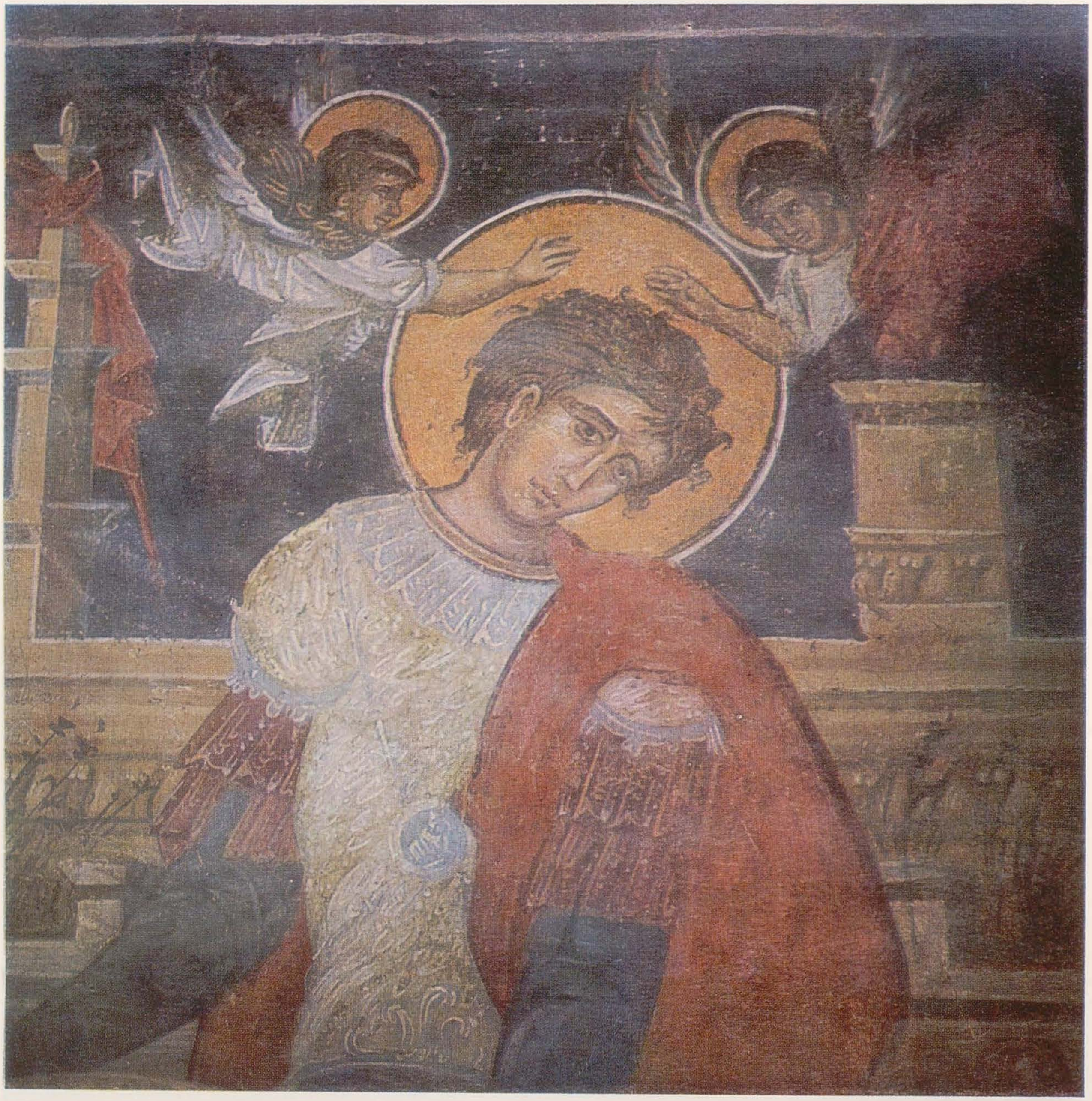
Sfînt militar





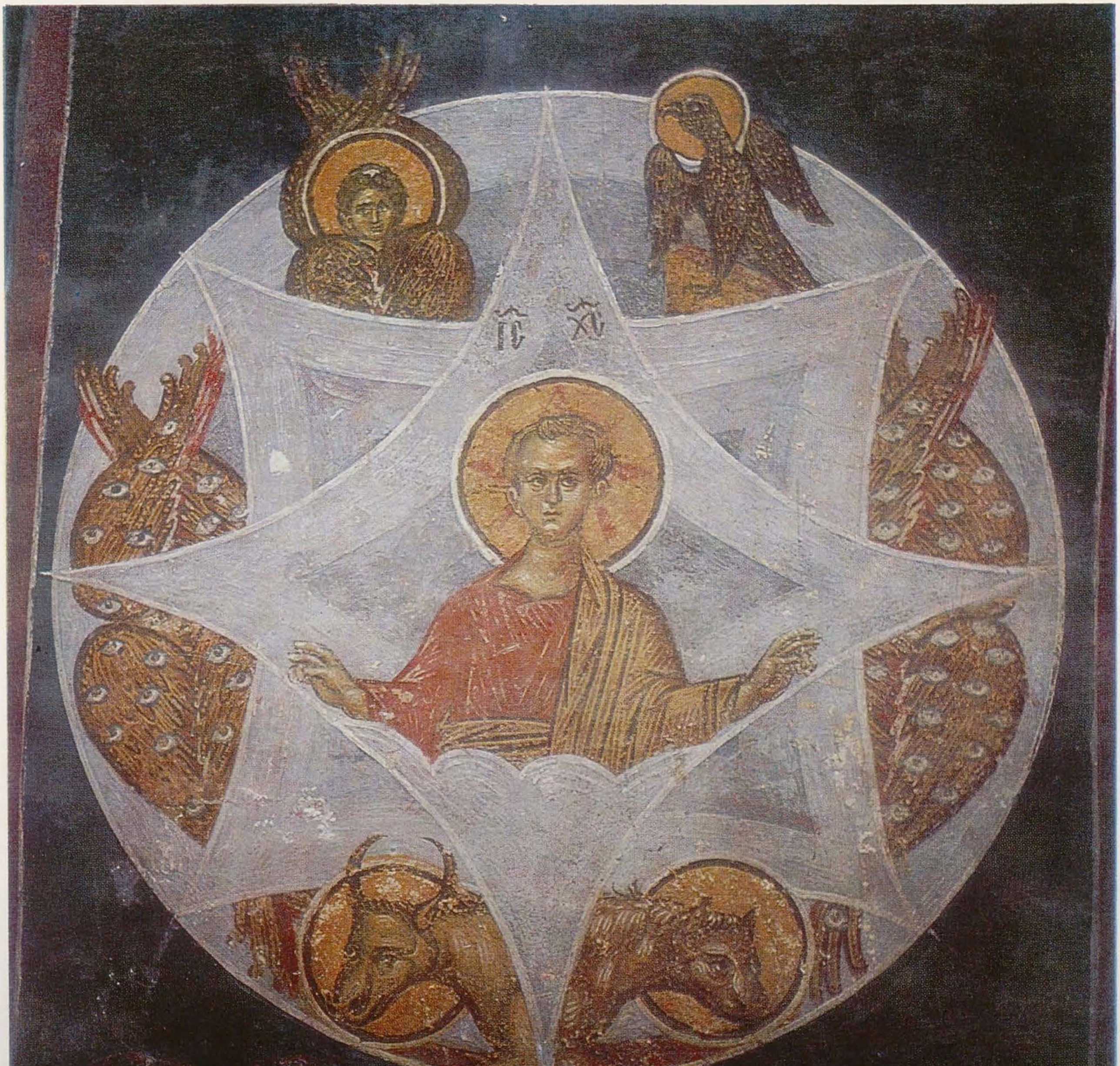
Sfîntul Ioan Botezătorul

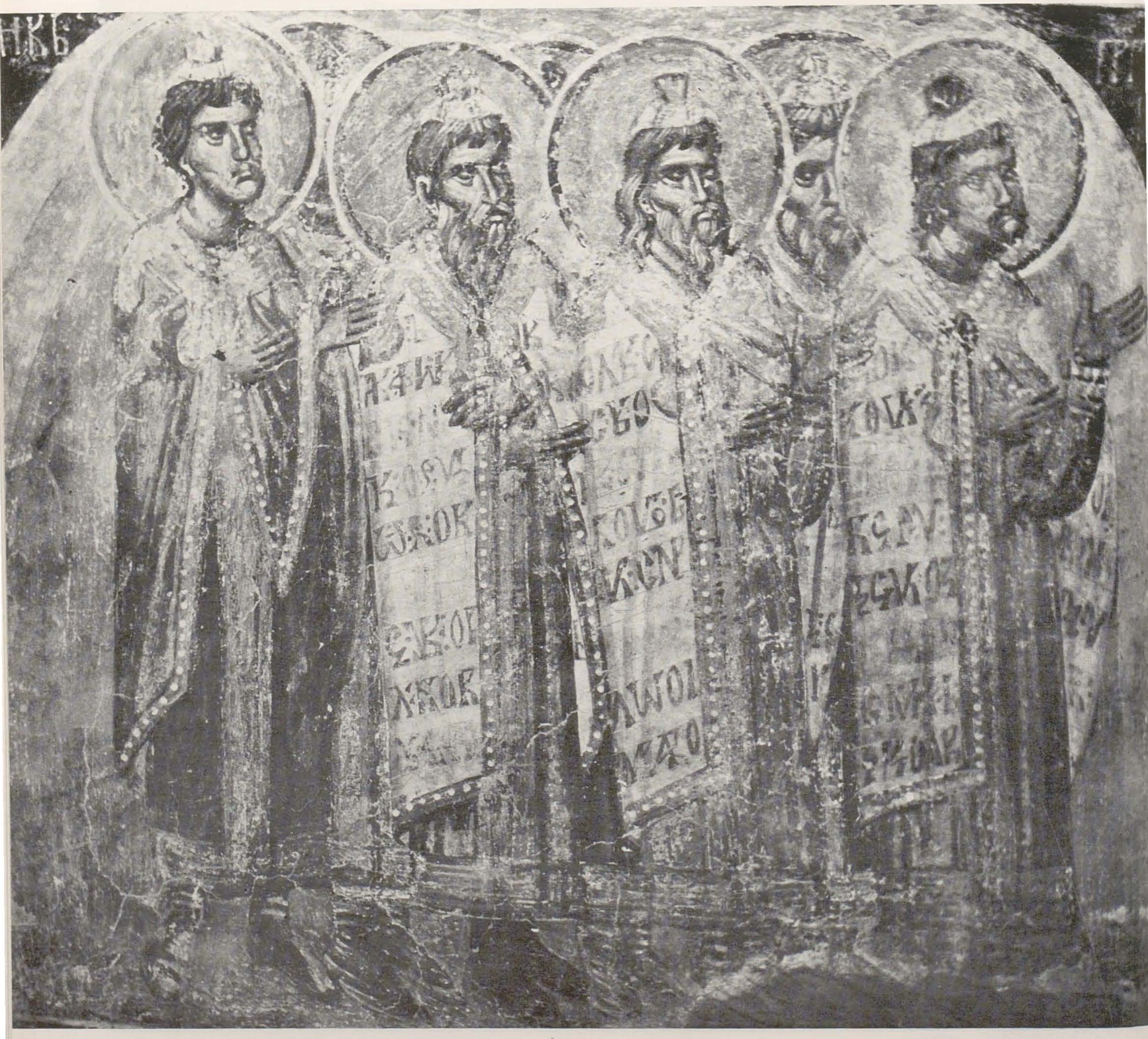
Sfînt pustnic



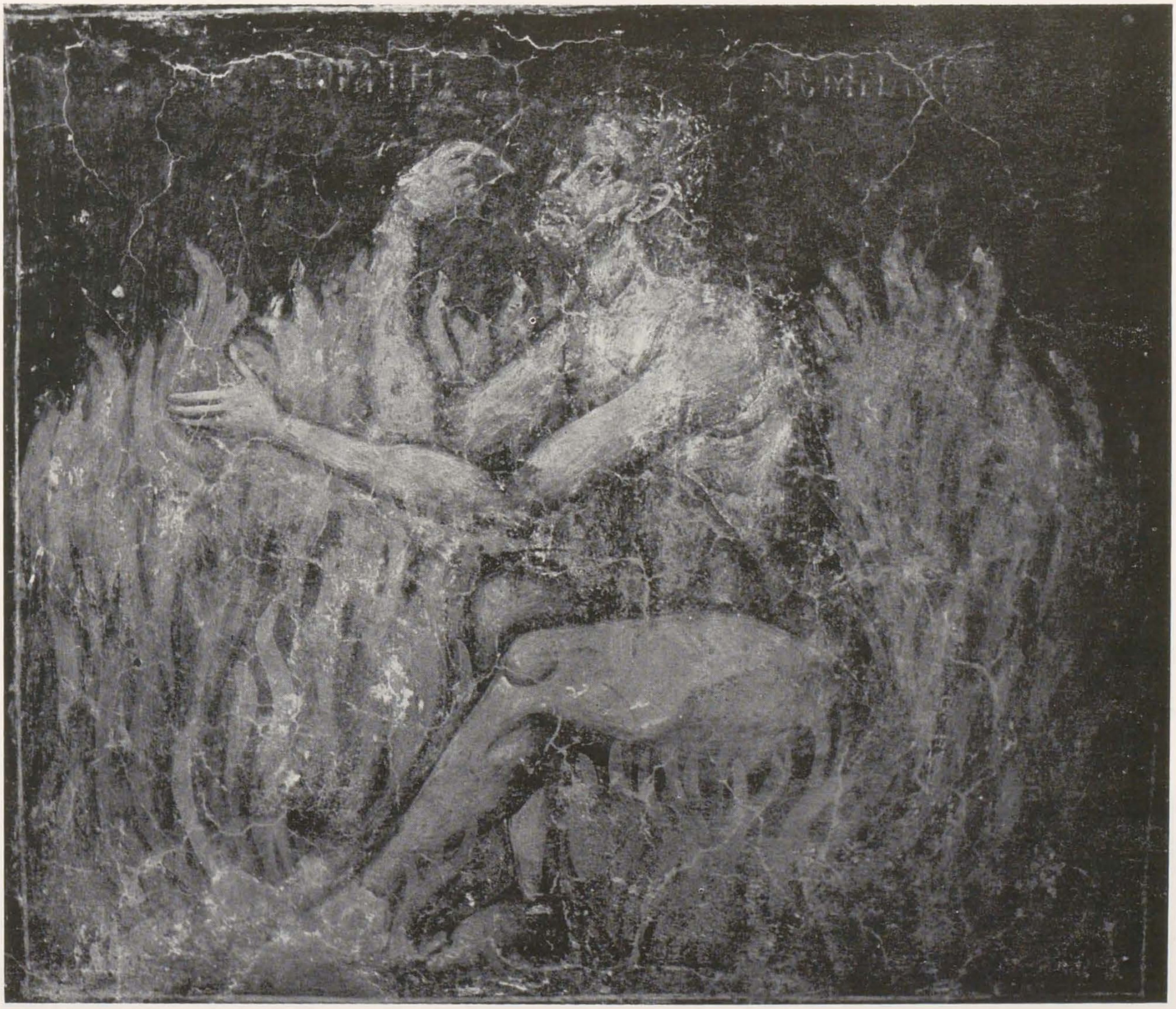
Sfîntul Lupu

Tetramorf

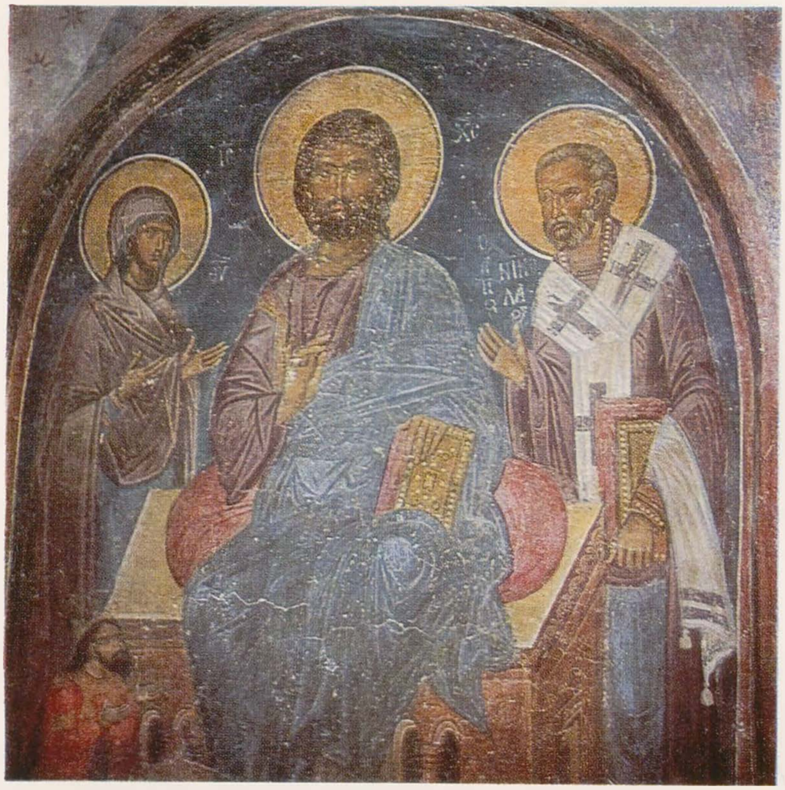




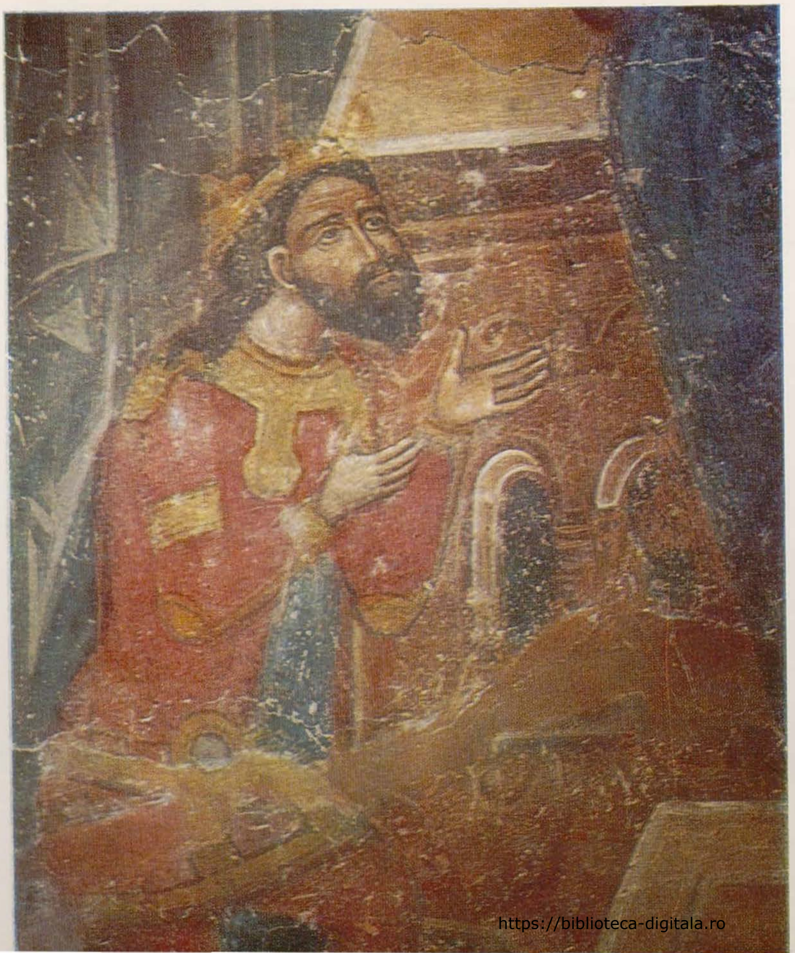
Judecata de apoi. Profeţii



Bogatul nemilostiv



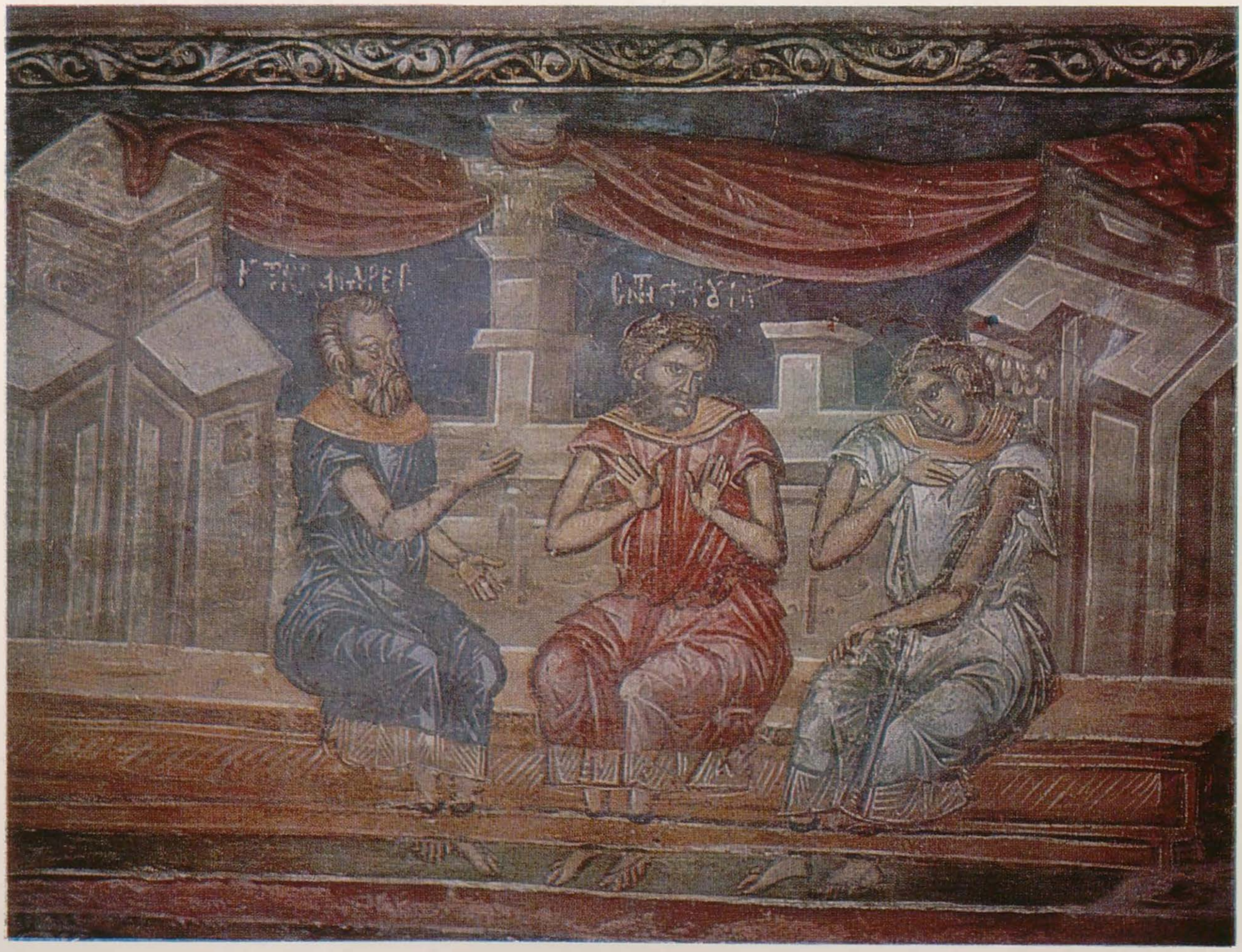
Deisis cu ctitor

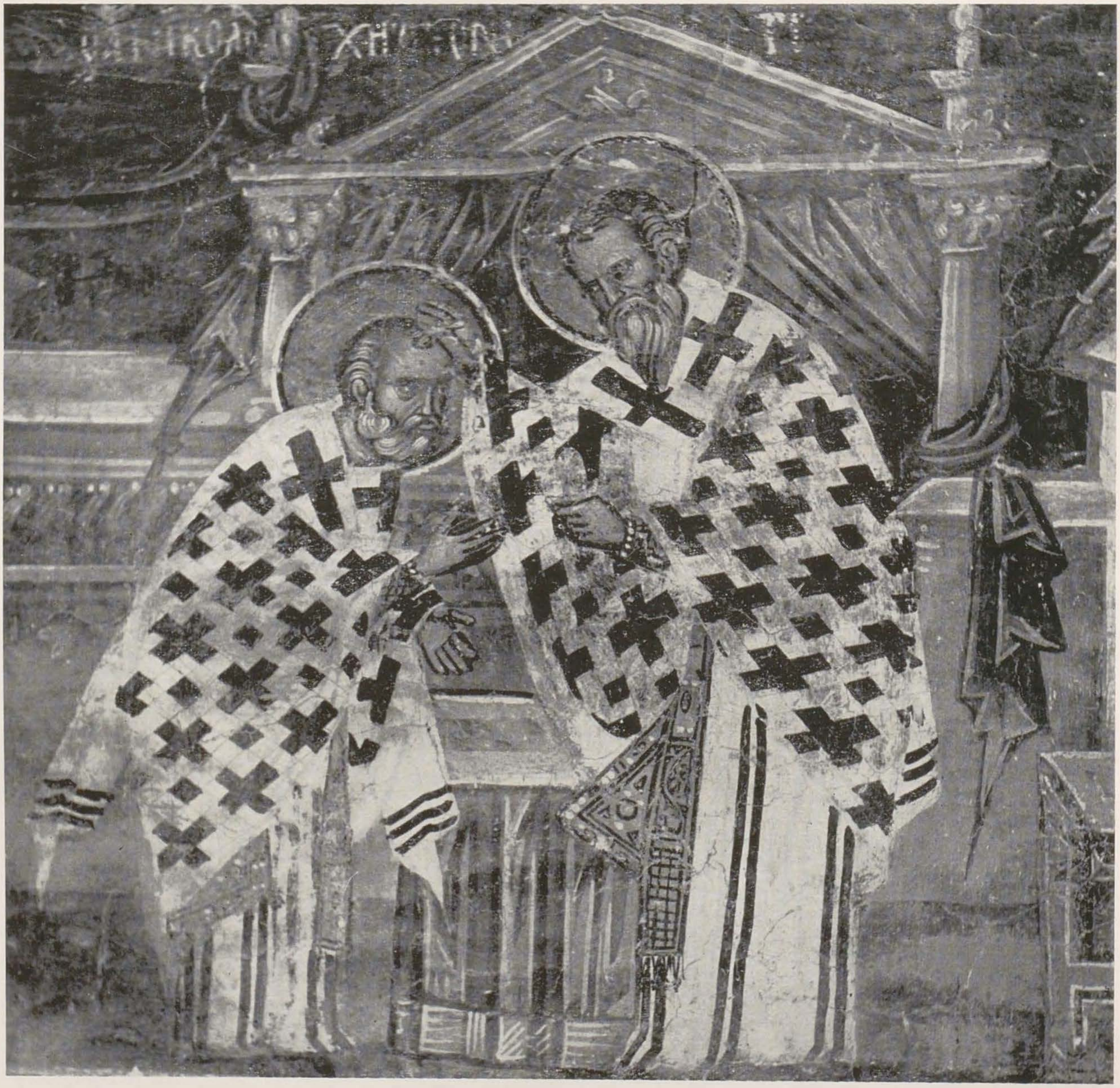


Deisis. Detaliu: ctitorul

Motiv decorativ

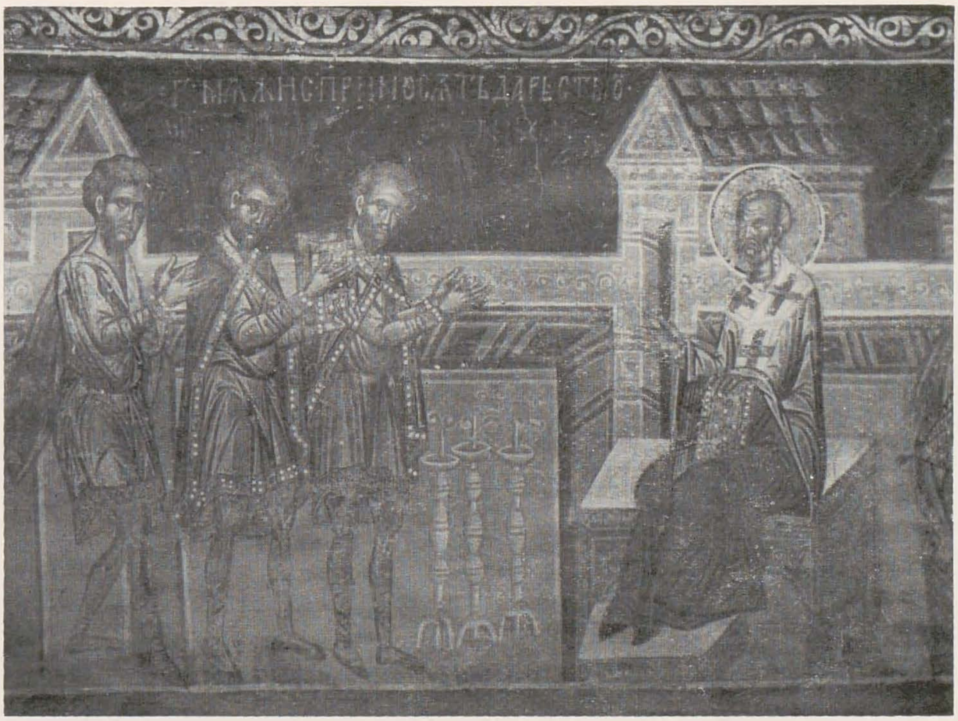
Viaţa sf. Nicolae. Detaliu

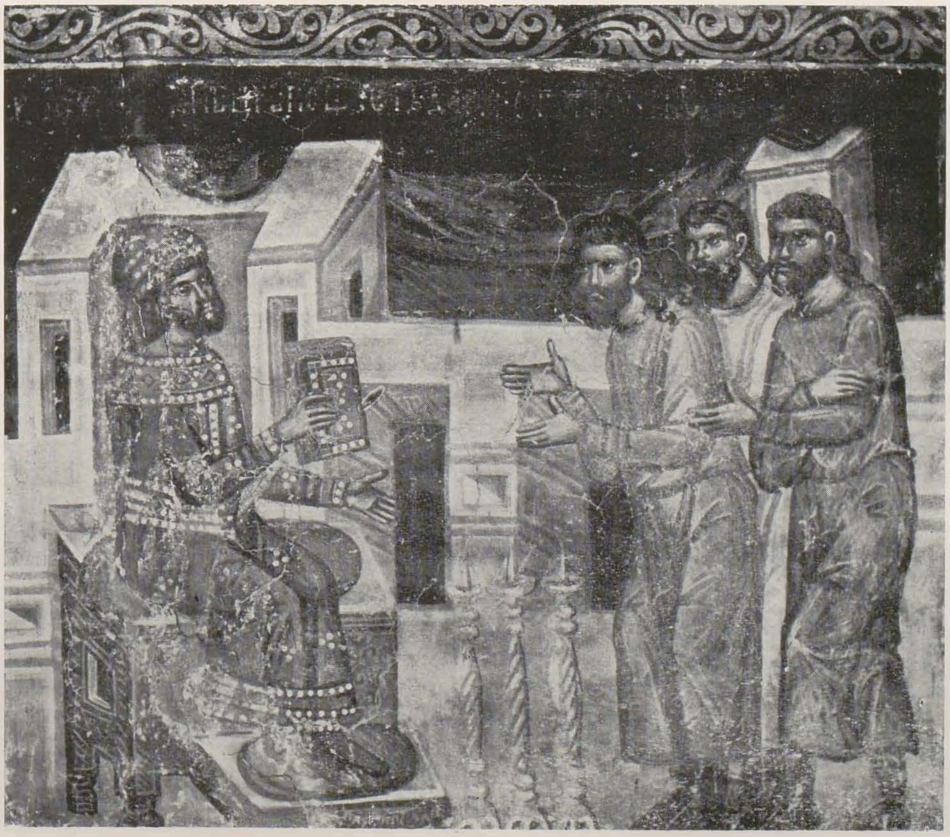




Viața sf. Nicolae. Detaliu

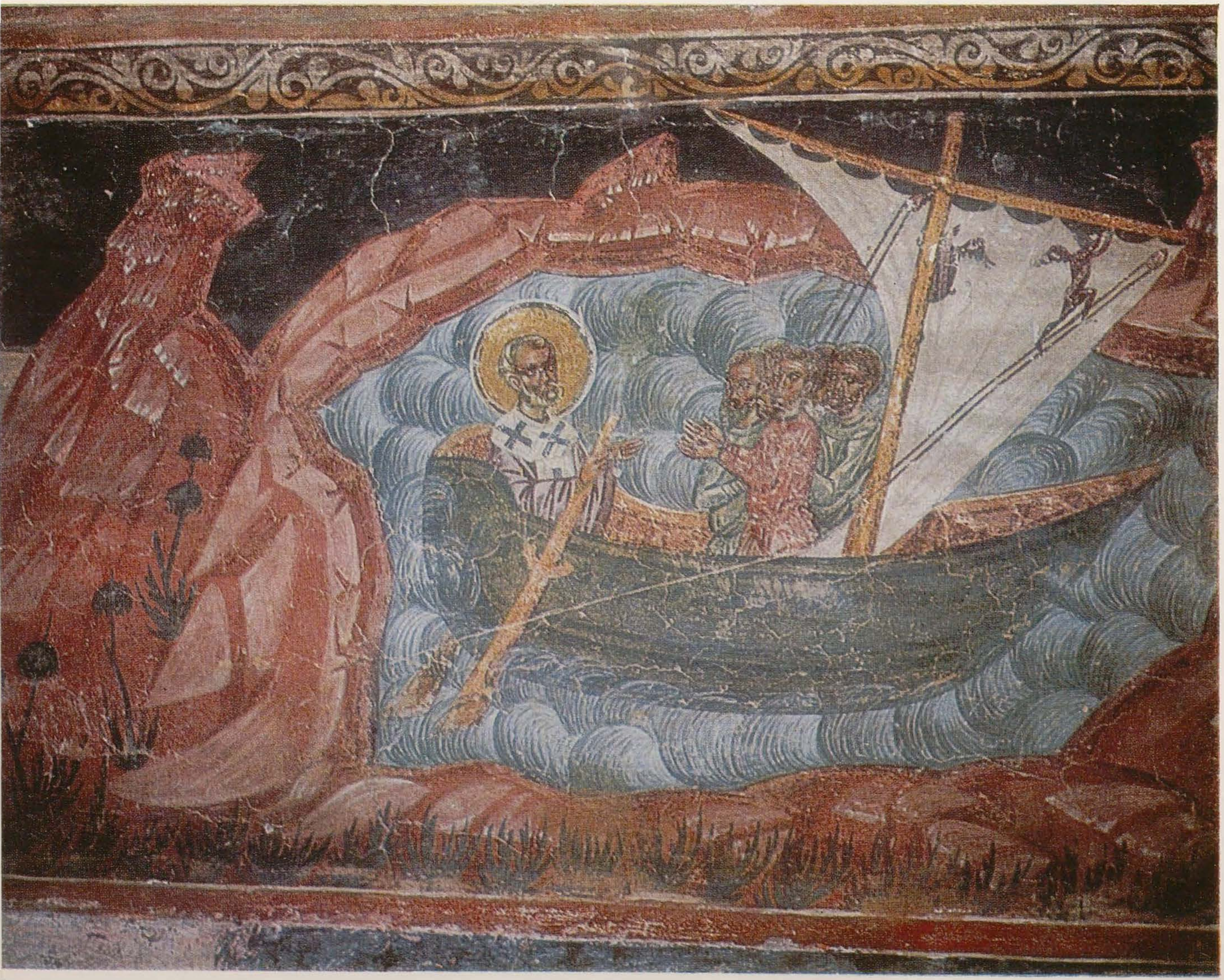
Viața sf. Nicolae. Detaliu

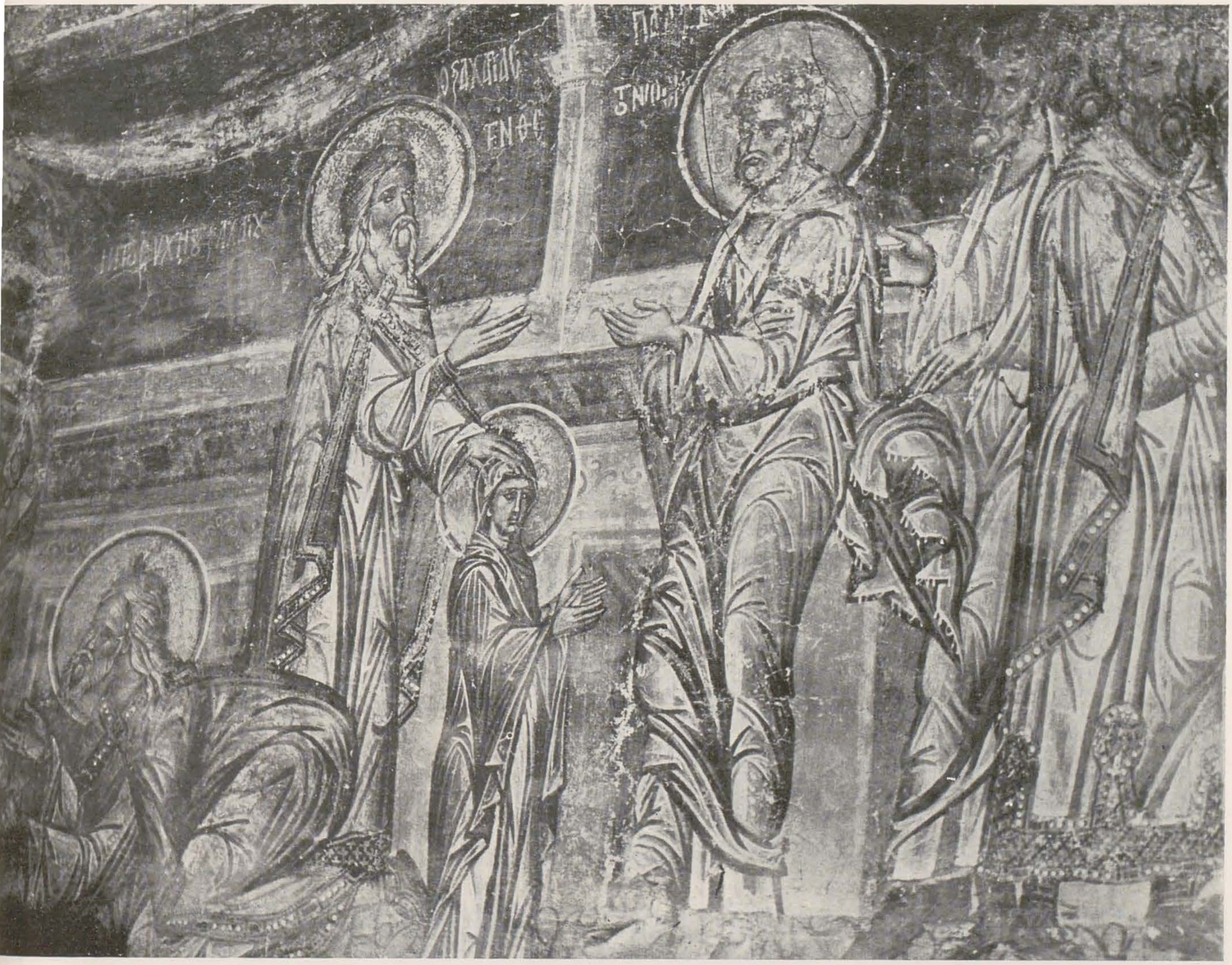




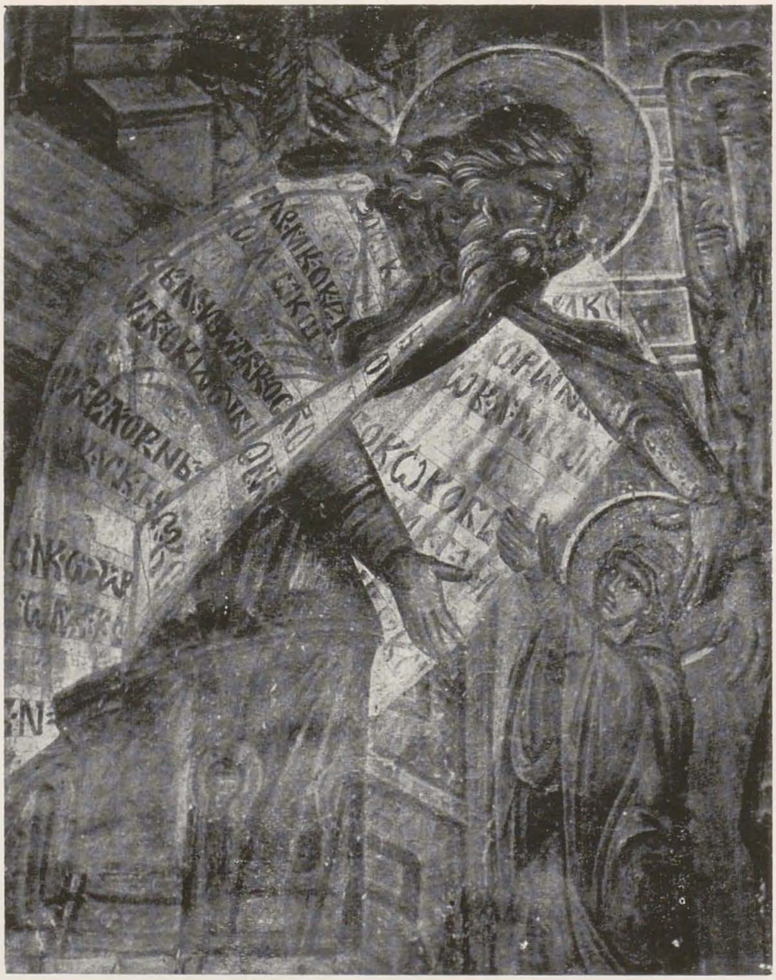
Viața sf. Nicolae. Detaliu

Viața sf. Nicolae. Detaliu

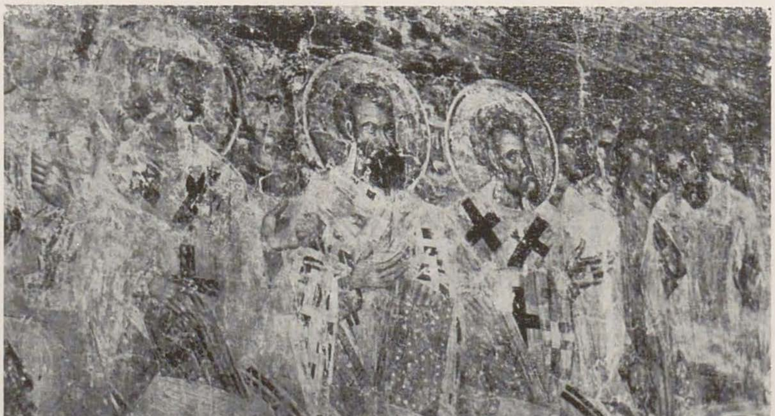




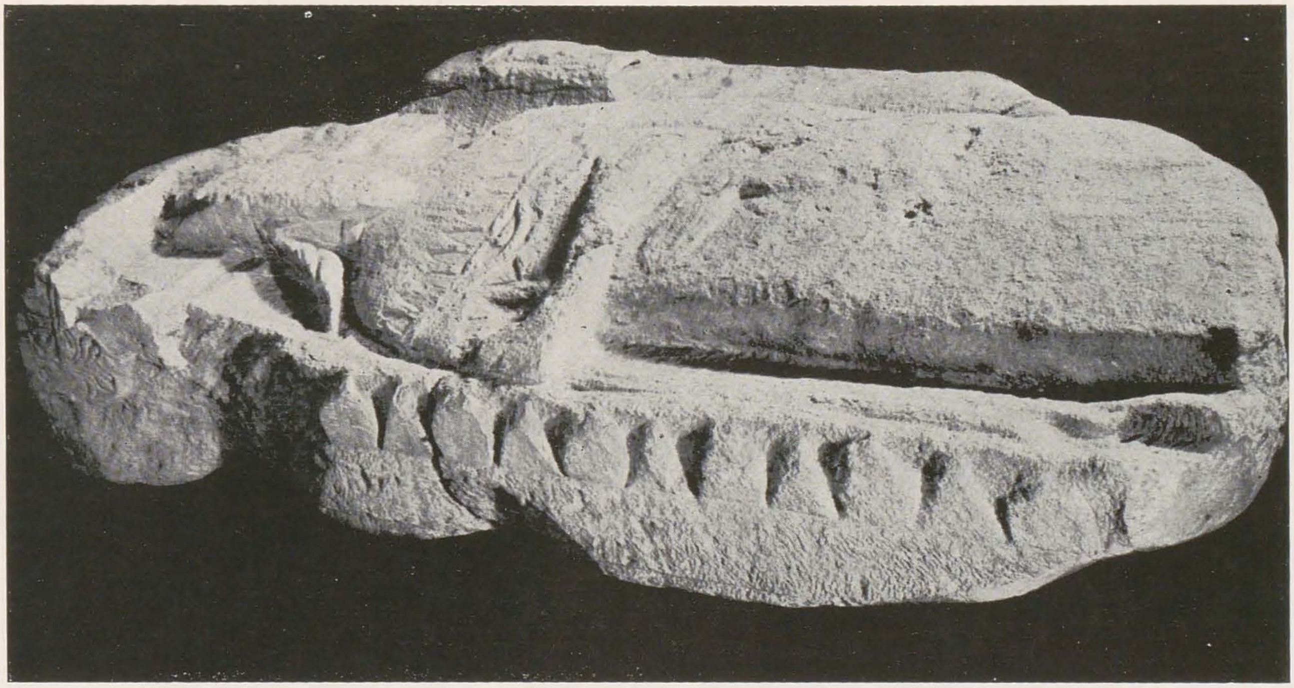
Logodna Fecioarei. Detaliu



Prezentarea Fecioarei la templu
Detaliu

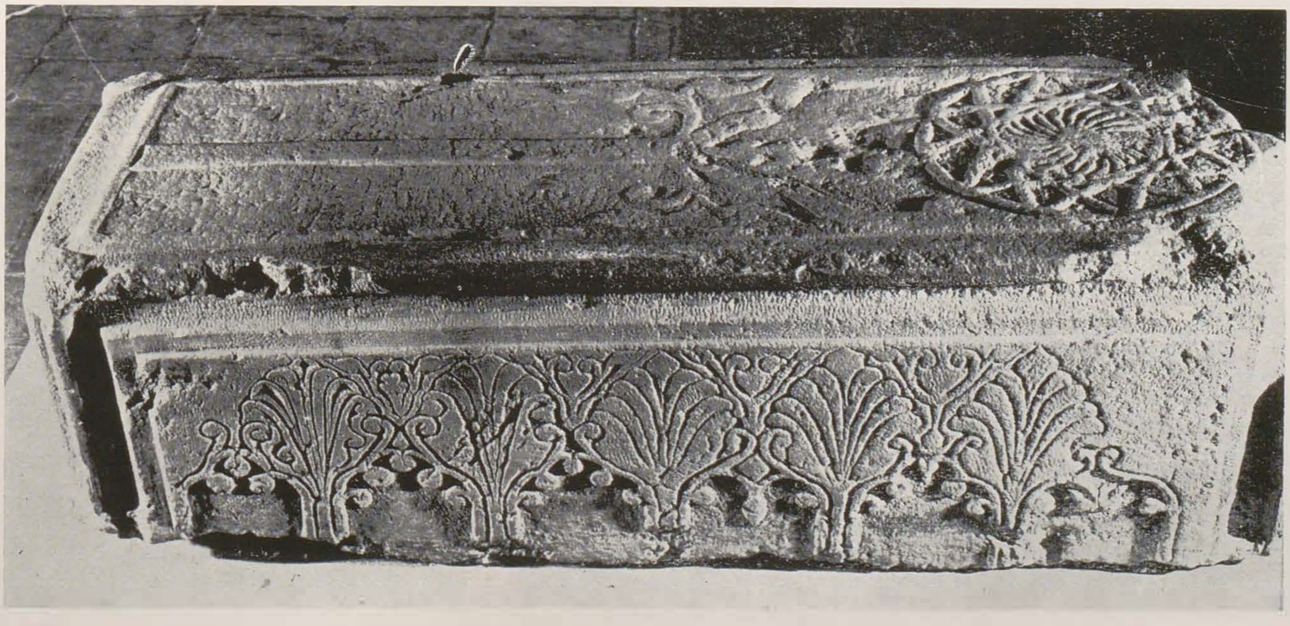


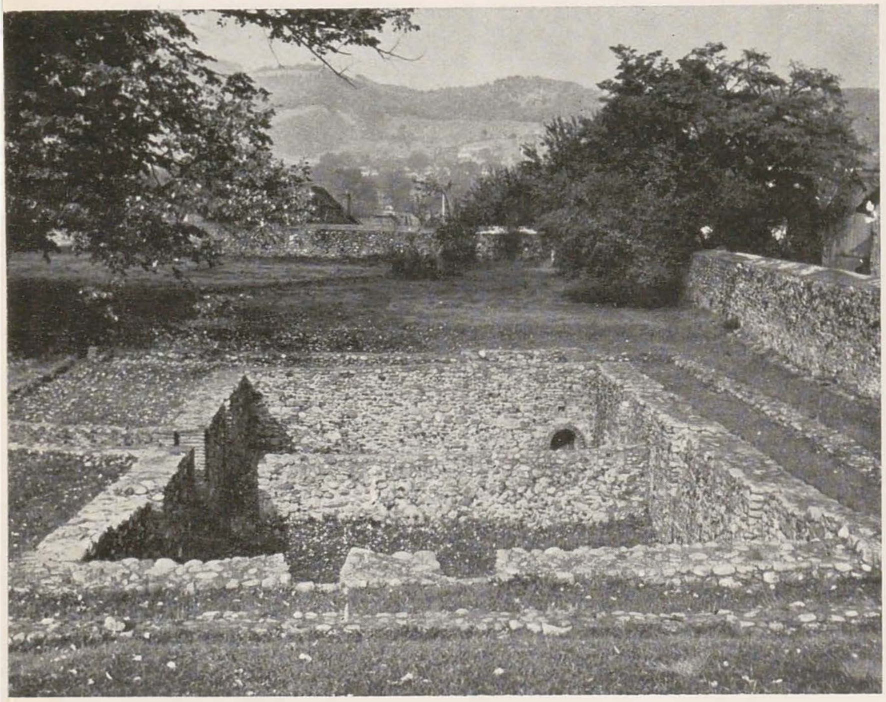
Sinod ecumenic



Gisant. (Muzeul de istorie al R. S. România — MIRSR)

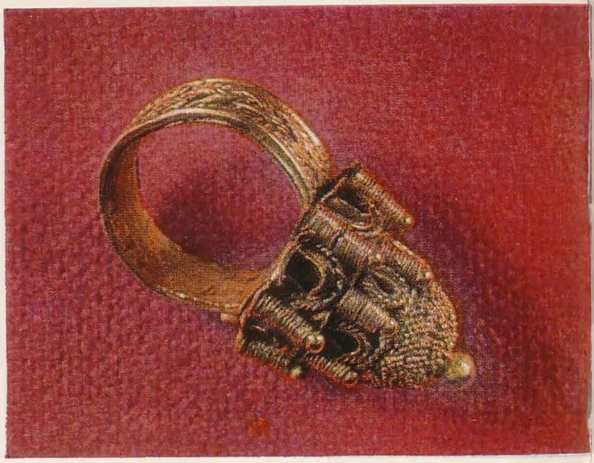
Sarcofagul voievodal

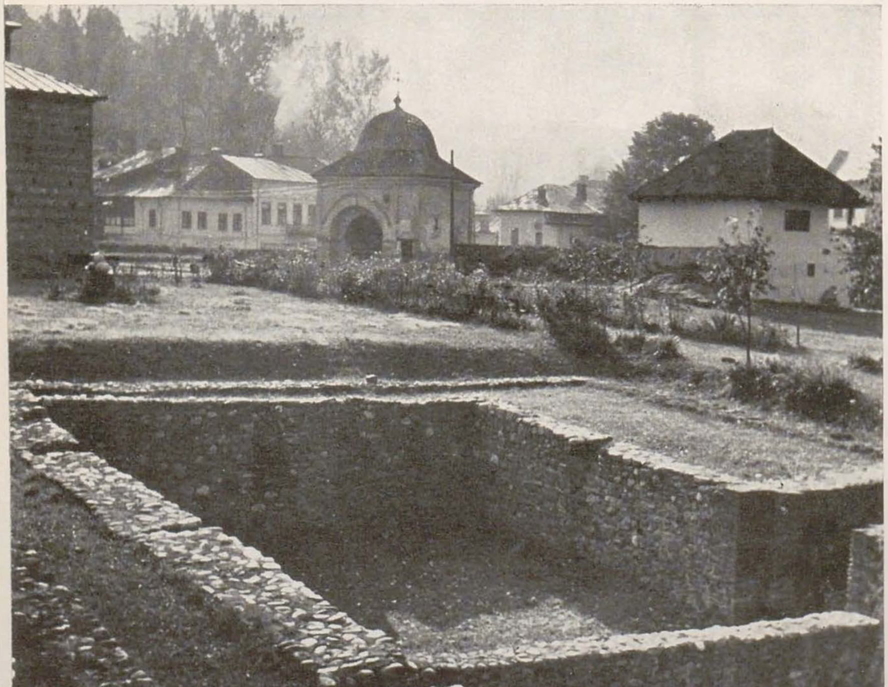




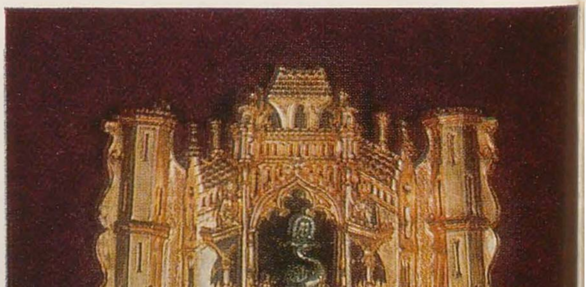
Ruine ale curţii domneşti

Inel (MIRSR)





Pafta (MIRSR)



Résumé

L'église princière Saint-Nicolas de Curtea de Argeş est le plus ancien monument intégralement conservé de Valachie. Les travaux de restauration et de consolidation exécutés en 1911—1920 lui ont restitué son aspect original; les repeints du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècles ont été éliminés et l'ensemble de peinture du XIV^e^ siècle, en général bien conservé, a été remis au jour. Ainsi récupérée par la culture roumaine, l'église se situe parmi les monuments les plus représentatifs élevés à cette époque dans le Sud-Est européen.

Plusieurs raisons justifient la publication du présent ouvrage: d'abord les controverses persistantes au sujet des fondateurs du monument, de sa destination, de la date à laquelle il a été construit puis peint, de son appartenance à telle ou telle « école » byzantine de peinture; ensuite, l'assertion avancée dans certaines récentes études étrangères, comme quoi, à la suite de la « réfection intégrale » de la peinture lors de la restauration du monument, celle-ci ne conserve plus qu'une valeur documentaire; enfin, les recherches détaillées faites ces derniers temps sur l'art byzantin du XIV^e^ siècle et la publication de la monographie de P. Underwood sur la mosquée de Kahrié-Djami, à laquelle l'ensemble de peinture d'Argeş est si étroitement liée. Le présent ouvrage s'est proposé de mettre en relief, à la lumière des nouvelles données, le monument le plus important de la période de début de l'Etat valaque et, en même temps, de le situer plus exactement qu'il n'a été fait jusqu'à présent dans le contexte de l'art byzantino-balkanique contemporain.

★

L'introduction souligne que, à la différence des monuments élevés jusqu'alors sur le territoire de la Valachie, lesquels sont de structure et de finalité patriarcales, répondant aux besoins locaux en fait de culte, sans le moindre souci de « représenter », l'église Saint-Nicolas a été conçue dans l'optique d'une mission à remplir, à savoir de révéler jusqu'au-delà des frontières le prestige du prince, de l'Eglise officielle et, par là, du pays. Sous le rapport du développement de l'art roumain médiéval, l'église princière d'Argeş inaugure la série des grandes fondations voïévodales; dans l'évolution de l'art sud-est européen, elle s'intègre aux problèmes spirituels et artistiques de la « renaissance des Paléologues ». Le fait que les traditions byzantines séculaires (qui expliquent la facilité avec laquelle cette très jeune aristocratie a assimilé les raffinements de l'art paléologue) s'y mêlent avec des éléments novateurs venus d'Occident (objets de parure découverts dans les tombes, par exemple) confèrent en outre au monument d'Argeş la valeur d'un document d'histoire de la civilisation roumaine.

Le I^er^ chapitre passe en revue les ouvrages tant roumains qu'étrangers qui, du XIX^e^ siècle à nos jours, ont contribué à faire connaître et comprendre le monument. Autant les documents anciens que les chroniques du XVII^e^ siècle et les érudits du siècle dernier ne le mentionnent qu'en passant, car c'est toujours la somptueuse fondation de Neagoe Basarab du XVI^e^ siècle — l'église du monastère d'Argeş — qui se trouve au premier plan de leur attention. C'est à peine après la dernière restauration et la publication de la monographie de V. Drăghiceanu (1923) que le monument a vraiment commencé à intéresser les spécialistes. N. Iorga et surtout O. Tafrali et I. D. Ştefănescu sont les premiers à s'être arrêtés avec insistance sur son architecture et sa peinture, essayant de les situer dans le contexte de l'art byzantin et sud-slave du temps. De leur côté, L. Bréhier, Ch. Diehl et, un peu plus tard, N. Beljaev ont souligné le caractère byzantin du monument et en ont reconnu les qualités artistiques. Parmi les ouvrages roumains plus récents, qui fournissent des précisions nouvelles sur différents points d'ordre technique et iconographique, ceux de Grigore Ionescu et de V. Vătăşianu sont à mentionner. V. N. Lazarev, A. Grabar et Sv. Radojčić comptent parmi les savants étrangers qui ont contribué à faire entrer le monument dans le circuit contemporain de l'histoire de l'art.

Le chap. II aborde les problèmes controversés concernant la *datation* de la construction et de la peinture — et par conséquent aussi les auteurs respectifs de ces ouvrages — d'une part, la *destination* du monument, de l'autre.

La seule donnée certaine sur laquelle on puisse s'appuyer pour assigner une date précise à la construction et à la décoration de l'église est celle fournie par le graffito conservé sur la paroi nord du naos. Ecrit sur « un crépi de finissage », ce texte mentionne que « en l'année 1352 est mort à Cîmpulung Basarab le grand voïévode ». Il est donc à présumer que le monument était entièrement construit à la date où fut consignée la mort de Basarab 1^er^. Les auteurs considèrent que l'édifice a dû être achevé au plus tard en 1359, date à laquelle le Patriarcat œcuménique reconnaissait Hyakinthos de Vicina comme le premier métropolite de Valachie, par conséquent sous le règne de Nicolae Alexandru (1352—1364), successeur de Basarab 1^er^. Le portrait peint au bas de la scène de la Déisis qui surmonte l'entrée dans le naos, scène dans laquelle figure comme intercesseur, au lieu du Prodrome, saint Nicolas, patron du voïévode, ainsi que la représentation dans le pronaos de la vie de ce même saint, enfin le fait que le personnage prosterné est seul (son épouse, la princesse Clara, était catholique) et ne porte pas le modèle de l'église, sont autant d'arguments pour avancer l'hypothèse qu'il s'agit bien de Nicolae Alexandru, intégré dans la composition d'une Déisis funéraire. Les deux portraits du naos — partiellement repeints au XIX^e^ siècle — représenteraient ainsi Vladislav Vlaïco (1364-env. 1377), sous le règne duquel la peinture a dû être achevée, et son épouse la princesse Ana, offrant le modèle de l'église au Christ qui les bénit. L'inscription peinte au-dessus du tableau votif, qui mentionne la possession de Vidin, conquise temporairement par Vladislav en 1364, confirme cette identification.

Quant au second problème encore discuté, celui de la destination de l'église, les auteurs estiment que celle-ci remplissait la triple fonction d'église métropolitaine, de chapelle et de nécropole princières. Les recherches tant anciennes que récentes ont mené à la conclusion que l'église « ruinée et non consolidée », dont fait état Gabriel le Protos comme ayant été « démolie de fond en comble » par Neagoe Basarab au XVI^e^ siècle pour laisser la place libre à sa nouvelle fondation, l'église du monastère d'Argeş, n'est pas l'édifice érigé par les Basarab du XIV^e^ siècle, mais une fondation ultérieure, due au voïévode Vlad le Diable (1436—1442, 1443—1446), qui se trouvait sous le vocable de la Dormition de la Vierge et fut consacrée en 1439. C'est ce même prince qui a transféré le siège métropolitain de l'église Saint-Nicolas à sa nouvelle fondation, afin d'en accroître le prestige (note 18).

L'édification de l'église princière Saint-Nicolas a commencé au cours de la cinquième décennie du XIV^e siècle, sur l'emplacement et les fondations (mises au jour dernièrement, v. note 5) d'une chapelle ayant appartenu à une résidence princière du XIII^e siècle, représentée entre autres par les caves de deux maisons. L'église est un édifice de grandes proportions, fruit de l'assimilation de procédés constructifs, des structures et des formes artistiques propres à l'architecture byzantine de l'époque des Comnènes. Elle comprend les trois pièces exigées par le rite orthodoxe: un pronaos étroit recouvert d'un berceau interrompu au milieu par une calotte, un naos carré et un sanctuaire composé de trois absides. Le naos, qui est la partie la plus intéressante et la plus caractéristique de l'édifice, reproduit très exactement la structure du modèle byzantin connu sous le nom de « croix grecque inscrite »: deux berceaux perpendiculaires l'un sur l'autre, soutenus par quatre piliers centraux et par les murs latéraux, déterminent dans l'espace une croix aux bras égaux, à l'intersection desquels, par l'intermédiaire de quatre pendentifs, s'élève une tour. Les compartiments compris entre les bras de la croix sont beaucoup plus bas et recouverts chacun par un berceau parallèle à l'axe longitudinal. L'équilibre des volumes, obtenu par des combinaisons simples de surfaces unies et, surtout, par la succession ascendante, bien mise en évidence, des arcades reliant les piliers centraux aux murs et des voûtes formant l'échafaudage sur lequel repose la tour, confèrent à l'intérieur un caractère monumental des plus remarquables.

La même note de simplicité et de distinction caractérise l'architecture extérieure du monument. Les matériaux mis en œuvre y sont apparents. A l'exception des encadrements sculptés des fenêtres (ajoutés en 1750), la plastique décorative des façades se borne à une alternance rythmée des matériaux et des couleurs: bandes grises de mœllons bruts et bandes rouges formées par trois assises de briques.

Ainsi, respectant la formule classique du type structural byzantin choisi, le maître d'œuvre a visé et réussi à réaliser une œuvre simple. Avec ses différentes parties modelées selon la structure intérieure des voûtes, avec des proportions harmonieuses, avec les quelques moulures et arcatures accusant la masse non dépourvue d'élégance de la tour, élément dominant de toute la composition, le monument est d'une distinction qui en impose.

Une place considérable a été réservée dans l'ouvrage à la peinture. Loin d'être « presque totalement dégradée », comme on l'a affirmé dernièrement, et malgré les nombreux repeints et réfections, non seulement l'ensemble iconographique est parfaitement déchiffrable, mais les qualités stylistiques elles-mêmes conservent leur entière expressivité. Sur les quelque 300 scènes et représentations initiales, 45% environ sont conservées intactes ou avec des retouches mineures, cependant que 20% permettent, sous la couche superficielle ajoutée couleur sur couleur, de déchiffrer la structure iconographique et stylistique originale. En fait, la peinture de l'église princière d'Argeș représente l'un des exemplaires les plus au nord de l'art byzantin des Paléologues. Tout comme son architecture, elle n'a pas d'antécédents sur le territoire actuel de la Roumanie.

En ce qui concerne la peinture de la chapelle de la seconde moitié du XIII^e siècle qui a précédé l'actuelle église, il est difficile de se prononcer; l'auteur des récentes fouilles considère que « elle était décorée de très belles fresques, dont nous avons récolté d'importants vestiges dans des conditions stratigraphiques parfaitement claires » (v. note 5). D'autre part, la peinture de l'église rupestre de Corbii de Piatră, qui a fait dernièrement l'objet de recherches minutieuses (v. note 84), offre l'image d'un art byzantin de province, et même de province éloignée. Quant aux autres monuments antérieurs connus sur le territoire de la Valachie (églises de Turnu Severin, église Sîn-Nicoară de Curtea de Argeș), leurs proportions réduites n'auraient en aucun cas permis l'ample déploiement iconographique offert par l'église princière.

L'ensemble iconographique présente deux traits caractéristiques. Le premier est sa *richesse thématique.* On y rencontre en effet des scènes plutôt rares dans la peinture sud-est européenne du temps, telles que le Tabernacle, avec les représentants des douze tribus d'Israël portant des offrandes, le cycle des apparitions de Jésus après le Crucifiement, le Recensement de Quirinus, etc.; puis des cycles hagiographiques (Vies de la Vierge, de saint Jean, de saint Nicolas); l'ample cycle de la Passion; un grand nombre de paraboles et de miracles; des représentants de saints militaires et d'anachorètes, etc. La seconde caractéristique de cette peinture est son côté narratif. L'une et l'autre sont spécifiques pour l'art paléologue. Par l'ampleur et la variété des thèmes, notre église est comparable — en dehors de la Chora constantinopolitaine, avec laquelle elle est directement apparentée, ainsi que le récent ouvrage de P. Underwood le confirme — aux églises serbes de Gračanica et de Dečani, datant de la première moitié du XIV^{e} siècle. Outre l'analyse détaillée de quelques-unes des scènes les plus représentatives, l'iconographie est mise à la portée du lecteur par les tableaux annexes expliquant les schémas iconographiques. En ce qui concerne la signification d'un tel programme, qui comprend entre autres des thèmes se rattachant symboliquement aux circonstances d'ordre politique et ecclésiastique régnant en Valachie à l'époque où le monument fut achevé, les conclusions de l'ouvrage de Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 67 s'y appliquent fort heureusement: « Le désir de figurer le maximum de saints protecteurs et le maximum de scènes sur un mur, le désir d'évoquer en peinture murale les parties les plus variées de la liturgie, la nécessité de morceler les cycles et de fragmenter les surfaces, répondent à un changement de mentalité. Il ne a'agit plus seulement de décorer une église, en retenant quelques thèmes essentiels, il s'agit d'enseigner, d'accumuler des connaissances. De mystique et de décorative à la fois, la peinture monumentale devient pédagogique et illustrative... L'image retrouve alors son rôle didactique: on revient à la méthode d'illustration du lointain passé quand on cherchait à imposer les vérités chrétiennes. L'image doit enseigner à nouveau les rudiments du Credo, elle doit lutter contre le doute, elle doit renoncer au rôle purement mystique qu'elle jouait au temps de splendeur, elle doit accepter de combattre au lieu de créer simplement un climat de prière et de contemplation. L'esprit encyclopédique l'emporte sur la réflexion profonde, il s'impose à Constantinople comme à Mistra, derniers hauts lieux, dans l'Empire, de la pensée byzantine ». Un de ces hauts lieux est justement représenté par la peinture d'Argeș. Qu'elle est impressionnante, cette rencontre entre la fin d'une grande civilisation et les débuts d'une petite principauté ! Ce monde-ci, qui n'est pas d'hier certes, mais qui n'est parvenu que maintenant à peine au seuil de son existence en tant qu'Etat indépendant, assume — en les actualisant, en adaptant le message au niveau des réalités et des nécessités locales — les valeurs culturelles, spirituelles et artistiques de l'Empire byzantin. Il les fait siennes, s'en abreuve, se développe par elles et les développe à son tour, des siècles durant. Byzance disparaîtra, mais son héritage survivra, force vive au sein de la culture roumaine médiévale. Curtea de Argeș, par son église princière, est le premier échelon de la longue ascension vers une civilisation et un art nationaux, phénomène brillamment mis en lumière il y a 40 ans par N. Iorga dans *Byzance après Byzance* (Bucarest, 1935; 2 éd. 1971). « Beaucoup de choses nouvelles — y dit-il — paraîtront ainsi à la surface, mais il n'y aura, quand même, que l'immuable pérennité byzantine » (éd. 1971, p. 8—9).

L'ouvrage s'arrête longuement sur l'analyse stylistique de la peinture, dont l'authenticité a été parfois contestée ces derniers temps. L'étude de la ligne, du mouvement, de la composition, de la typologie des figures, de la couleur établit de manière évidente qu'il s'agit d'une peinture appartenant à la période de maturité du style paléologue, comprenant ses deux phases, celle « picturale » (dans le naos) et celle « graphique » (dans le narthex), tels que V. N. Lazarev a défini ces termes. Selon les phases esquissées récemment par M. Chatzidakis (v. note 103) pour la peinture byzantine du XIV^e siècle, compte tenu aussi des nombreuses similitudes tant avec la Chora constantinopolitaine qu'avec les Saints-Apôtres de Salonique, la peinture de l'église princière se situe — partiellement du moins — dans la phase de « l'évolution dynamique » (1300—1330), qui « conserve plus ou moins le goût de l'accent dramatique et des effets pathétiques, ainsi que le sens des actes, des gestes et des scènes de tendances réalistes » (M. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle*, dans *Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines*, *I*, *Bucarest*, *1974*, p. 159). Une des dernières œuvres antérieures à l'efflorescence de *l'école de la Morava*, la peinture de l'église princière d'Argeș manifeste des similitudes avec l'ensemble de Ravanica (1376—1381).

Considérée sous le double rapport de l'histoire nationale d'une part, de l'art byzantin et de l'inspiration byzantine de l'autre, le monument d'Argeș fait partie intégrante, comme intention et comme réalisation, du groupe de monuments auliques du Sud-Est européen, représentatifs pour les fondations princières du temps.

Le dernier chapitre de l'ouvrage est dédié à la sculpture funéraire et aux objets de parure livrés par les fouilles. De même que les détails de costume représentés dans les portraits votifs, ceux-ci attestent que la vie officielle, à la cour des Basarab, se déroulait à la fois sous le signe de l'Orient et de l'Occident. Certes, l'apport artistique occidental était relégué au second plan par la présence autoritaire de Byzance. Néanmoins, les coordonnées occidentales de la culture matérielle à l'époque des premiers Basarab suggèrent des similitudes de mœurs avec l'aristocratie balkanique contemporaine. Et même si, au fil des siècles, la création artistique du moyen âge roumain appuiera ses recherches, ses expériences et ses innovations sur des structures puisées à l'origine dans le monde byzantin, l'Occident et l'Orient n'en demeureront pas moins des présences permanentes dans la synthèse artistique propre aux pays roumains.

Cuprins

CUVÎNT ÎNAINTE 5

INTRODUCERE 6

SUMARE DATE DE ISTORIOGRAFIE 7

PROBLEME LEGATE DE DATAREA ŞI DESTINAŢIA MONUMENTULUI 10

ARHITECTURA 14

PICTURA 21

- Date iconografice 22
- Consideraţii asupra stilului 25
- Desenul 26
- Mişcarea 26
- Compoziţia 27
- Tipologia figurilor 28
- Culoarea 28
- Repertoriul decorativ 30

SCULPTURĂ FUNERARĂ. PODOABE 32

NOTE 34

SCHEME ICONOGRAFICE 39

LISTĂ CU CICLURI ICONOGRAFICE 46

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ 48

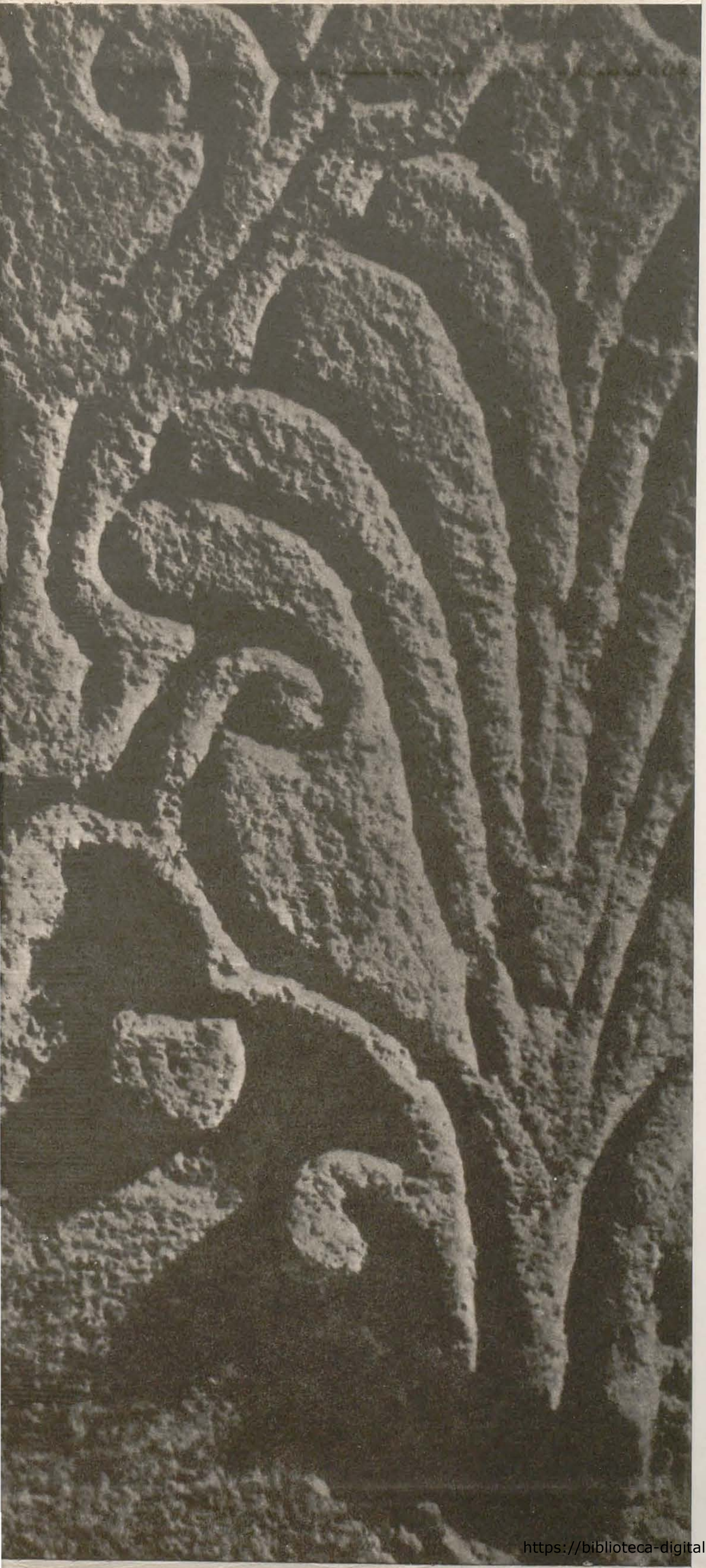
RÉSUMÉ 49

REDACTOR: PETRE LUPAN
TEHNOREDACTOR: ELENA DINULESCU

BUN DE TIPAR: 30.XI.1976; APĂRUT 1976
COLI DE TIPAR: 7; PLANŞE 32
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 72
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJUL: 3950+20+90 EX. LEGATE

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ»
CALEA ŞERBAN VODĂ NR. 133, BUCUREŞTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

M. A. B



În seria

Comori de artă din România

au apărut:

- ARBORE
- VORONEȚ
- BRODERIA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ
- PODOABE MEDIEVALE ÎN ȚĂRILE ROMÂNE
- ARHITECTURA POPULARĂ ÎN ROMÂNIA
- ARTA BRÂNCOVENEASCĂ
- MOȘTENIREA ARTEI BIZANTINE ÎN ROMÂNIA
- ARME MEDIEVALE ÎN MUZEELE DIN ROMÂNIA
- ARTA METALELOR PREȚIOASE ÎN ROMÂNIA
- HUMOR
- ARHITECTURA ÎN LEMN DIN ROMÂNIA
- CERAMICA TRADIȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ
- MOBILIERUL VECHI ROMÂNESC
- DRAGOMIRNA
- ICOANE VECHI ROMÂNEȘTI

vor mai apărea:

- MOLDOVIȚA
- SUCEVIȚA
- HUREZI
- SCULPTURA MEDIEVALĂ ÎN ȚĂRILE ROMÂNE
- PORTRETUL ÎN ARTA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ

Lei 55

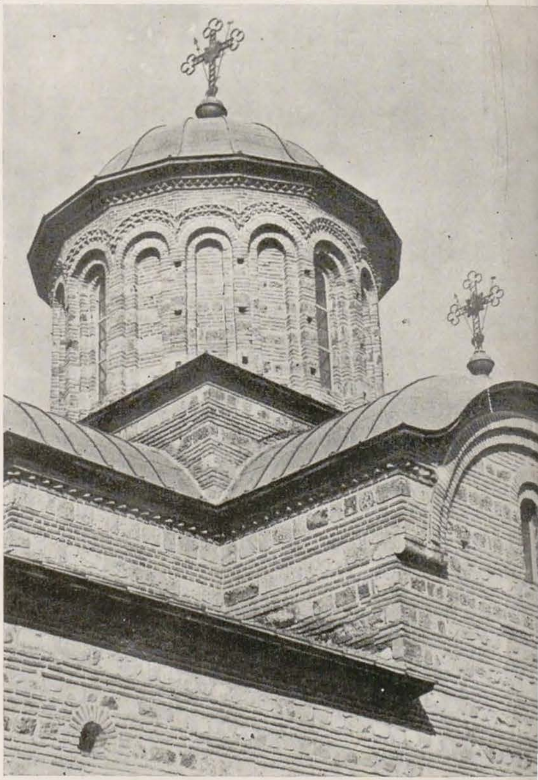
Comori de artă din România

Maria Ana Musicescu
Grigore Ionescu

«Într-adevăr, biserica domnească, înălțată în capitala statului independent al Țării Românești—atît edificiul, cît și pictura ce îl decorează, împreună cu mormintele și podoabele ce s-au aflat în ele — concentrează în tehnică, plan, structură, iconografie și coordonatele-i stilistice mărturii care precizează atît nivelul civilizației materiale, cît și perspectiva spiritual-culturală de la curtea Basarabilor, dovedind totodată apartenența monumentului la vasta arie a lumii artei bizantine.»

Răzvan Theodorescu

«. . . biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș oferă pînă astăzi celui care o admiră gravitatea reculeasă a unuia dintre lăcașurile cele mai îndepărtate geografic, dar și cele mai apropiate spiritual de atmosfera Bizanțului celui de al XIV-lea veac.»



Editura Meridiane